

Gestaltning av kjønn i norske skuespillerutdanninger

Merete M. Stuedal



Masteroppgave i teatervitenskap 60 stp.
Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Universitetet i Oslo
Vår 2011

Forord

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Anita Hammer, som alltid har gitt passe mengder motstand og sett nye løsninger jeg ikke trodde var mulige. Det har vært en utrolig oppløftende og inspirerende prosess. Videre vil jeg takke Ann-Lisbeth Kvam for korrekturlesing og Lisa Smith Walaas og Thale Kvam Olsen for mengder med gode råd og moralsk støtte i alle fasene av arbeidet.

En enorm takknemlighet rettes til slutt til alle informantene som har latt meg være en del av deres undervisningshverdag og bydd på sin unike erfaring og kunnskap gjennom timelange intervjuer. Uten dere hadde ikke denne oppgaven vært mulig å gjennomføre.

Merete M. Stuedal

Oslo, 10. mai 2011

Innholdsfortegnelse

1 INNLEDNING	1
TEMA OG BAKGRUNN FOR OPPGAVEN	1
FORSKNINGSSPØRSMÅL OG FREMGANGSMÅTE	1
OPPGAVENS STRUKTUR	2
2 METODISKE REFLEKSJONER	4
METODOLOGISKE PERSPEKTIV	4
DE HERMENEUTISKE SIRKLER	4
DEN KONSTRUERTE VIRKELIGHETEN	5
TRIPPELHERMENEUTIKK	6
ET EMANSIPATORISK PROSJEKT	7
FELTARBEID SOM METODE	7
FORFORSTÅELSE	7
DELTAGENDE OBSERVASJON	9
DET KVALITATIVE INTERVJU	10
ETISKE REFLEKSJONER	13
Å FORSVARE ENS EGEN HYPOTESE	13
3 TEORIKAPITTEL	14
KJØNNSTEORETISKE UTGANGSPUNKT	14
SIMONE DE BEAUVOIR OG KROPPEN SOM SITUASJON	14
TRANSCENDENS OG IMMANENS	16
ET POSTSTRUKTURALISTISK TANKEKORS?	18
JUDITH BUTLER OG POSTSTRUKTURALISMEN	18
TORIL MOIS KRITIKK AV JUDITH BUTLER OG POSTSTRUKTURALISMEN	20
KROPPEN SOM SITUASJON	22
KROPPENS GENEALOGI	24
ET KRITISK BLIKK PÅ UNDERTRYKKESESHYPOTEBEN OG DEN HETEROSEKSUELLE MATRISE	26
FEILSITERING SOM ENDRINGSSTRATEGI	26
ET SPØRSMÅL OM AGENCY?	27
SYMBOLSK KAPITAL SOM FORUTSETTING FOR AGENCY?	29
OPPSUMMERING	32
AVSLUTNING	33
4 TEORETISK ANALYSE	34
ULIKE SKUESPILLER- OG TEATERTEORIER SETT I ET KJØNNSPERSPEKTIV	34
KONSTANTIN STANISLAVSKIJ	35
HANDLING OG MÅL	36
DRIVENDE OMSTENDIGHET	37
LEVD ERFARING	39
JACQUES LECOQ	40
MASKEARBEID	42
MELODRAMA OG TRAGEDIE	44
COMMEDIA DELL'ARTE	45
BOUFFONS	46
KLOVN	47
POSTDRAMATISK TEATER	48
TEATERETS FAKTISITET	48

DEN POSTDRAMATISKE SKUESPILLER	48
ET IKKE-HIERARKISK TEATER	52
ULIKE TEATERTEORIER FÅR ULIKE KONSEKVENSER FOR GESTALTING AV KJØNN	53
5 EMPIRISK ANALYSE	56
ULIKE SKUESPILLERPRAKSISER SETT I ET KJØNNSPERSPEKTIV	56
HOLDNINGER TIL KJØNNDEBATTEN	57
SKAL DU MASE OM DE KJØNNSGREIENE NÅ IGJEN?	57
DETTE ANGÅR IKKE OSS, ELLER JO KANSKJE, LITT...?	61
STEREOTYPIFISERING AV KJØNNROLLER	64
HETERONORMATIV MASKULINITETSGESTALTING	65
TRANSCENDENS OG IMMANENS PÅ SCENEN	67
SEKSUALITETENS MAKT	70
KOSTYMER SOM PREMISSLEVERANDØR FOR KJØNNSGESTALTING	74
KJØNNSGESTALTING PÅ TVERS AV NORMEN	77
DEKONSTRUKSJON AV KROPPEN	77
OPPLØSNING AV DEN HETEROSEKSUELLE MATRISEN	79
6 AVSLUTNING	82
EN EMANSIPATORISK TALE	84

1 INNLEDNING

Tema og bakgrunn for oppgaven

Denne oppgaven har til hensikt å undersøke hvordan kjønn iscenesettes ved norske skuespillerutdanninger, og hvordan skuespillerstudentene forholder seg til kjønn i sitt rollearbeid. Oppgaven er inspirert av et prosjekt fra Sverige kalt ”Att gestalta kön”. Dette var et pedagogisk prosjekt som ble gjennomført ved tre av de svenske teaterhøgskolene i perioden 2007-2009, der målet var å gi både studenter og lærere ved de forskjellige skolene muligheten til å finne flere dimensjoner og valgmuligheter i gestaltning av en rolle, gjennom en bevisst tilnærming til kjønn (Edemo og Engvoll 2009:10-11). I april 2010 avholdt studentene fra fjerde klassen ved skuespillerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo et seminar med samme tittel. Seminaret hadde til hensikt å informere om prosjektet fra Sverige, og la opp til debatt omkring kjønngestaltning også i norske teaterinstitusjoner. I løpet av seminaret ble det klart for meg at det fantes en rekke varierte og ufullstendige tanker om hva kjønn er og hvordan kjønn kommer til syne i skuespillerutdanningene. Debatten var tidvis preget av det jeg opplevde som en motvilje mot å diskutere kjønn, og holdninger om at kjønngestaltning ikke var et relevant tema innenfor en institusjon som utdannet kunstnere. Samtidig var det jo slik at noen av studentene, ved å arrangere seminaret, hadde tatt initiativ til nettopp å diskutere kjønn i relasjon til skuespillerutdanningene. For meg ble disse motforestillingerene selve bildet på at dette var en diskusjon som burde følges opp, og det er nettopp det denne oppgaven har til hensikt å gjøre.

Kjønn er en av de skarpeste inndelingene vi gjør av individer i dagens samfunn. Alle roller er kjønnede, også de som fremstilles på scenen. Ved å bli bevisst hvilke strukturer som legges til grunn for vår kjønnsidentitet og hvordan disse påvirker skuespillerens arbeid med en rolle, mener jeg at det også finnes potensiale for å overskride denne inndelingen, og dermed utdanne bedre og mer fleksible skuespillere.

Forskningsspørsmål og fremgangsmåte

Hovedforskningsspørsmålet som legges til grunn for denne oppgaven er: *Hvilke forestillinger finnes om kjønn i norske skuespillerutdanninger, og hvordan påvirker disse arbeidet med en rolle?*

For å kunne svare på denne problemstillingen valgte jeg å gjennomføre et feltarbeid ved Norges tre statlige skuespillerutdanninger; Høgskolen i Nord-Trøndelag, Kunsthøgskolen i Oslo og Akademi for scenekunst i Fredrikstad. Oppgaven kan sies å ha et teoretisk fundament, i den forstand at jeg ønsker å legge et kjønnteoretisk perspektiv som premiss både for gjennomføringen av feltarbeidet og i den senere analyse av det empiriske materialet. Gjennom observasjoner av undervisningssituasjoner og forestillinger ved de forskjellige skolene, har jeg først og fremst hatt til hensikt å *undersøke hvilke konsekvenser kjønn får for skuespillerstudentenes rollegestaltung*. Som et supplement til observasjonene har jeg valgt å gjennomføre dybdeintervjuer med både studenter og lærerkrefter ved de forskjellige skuespillerutdanningene, med det som hensikt å undersøke *hvilke refleksjoner informantene selv gjør seg vedrørende gestaltung av kjønn*, og sammen med informantene, *drøfte disse i lys av observasjonene*. Jeg tilbragte tre observasjonsdager ved alle skolene, og i løpet av feltarbeidsperioden ble det gjennomført femten dybdeintervjuer med til sammen tjuetre informanter.

Oppgavens struktur

Oppgaven er delt inn i tre hoveddeler. Den første delen (kapittel 3) danner oppgavens kjønnteoretiske utgangspunkt med hovedvekt på Simone de Beauvoir, Judith Butler og Pierre Bourdieus teorier. Hensikten med kjønnteorien er å etablere noen sentrale teorier om hva kjønn er, og hvordan de kan forstås i relasjon til det samfunnet og den kulturen de er en del av. Noen sentrale spørsmål i dette kapitlet er: *Hvilke kvaliteter legges til grunn for det vi forstår som maskulinitet og feminitet? På hvilken måte opprettholdes disse kvalitetene i samfunnet, og er det mulig å endre dem?* De tre teoretikerne representerer forskjellige innfallsvinkler til disse spørsmålene, og jeg vil diskutere sentrale punkter i teoriene deres opp mot hverandre og se hvordan de både utfyller og utfordrer hverandre. Ved å analysere de ulike teoretiske perspektivene i relasjon til hverandre, ønsker jeg å etablere en nyansert kjønnsforståelse for den videre analyse av de respektive skuespillerutdanningene.

Analysen er delt i to deler; en teoretisk analyse (kapittel 4) som tar sikte på å anvende den kjønnteoretiske forståelsen i en kritisk drøfting av ulike skuespiller- og teaterteoretiske paradigmer, og en empirisk analyse (kapittel 5) som har til hensikt å drøfte noen av de viktigste funnene fra feltarbeidet i lys av den etablerte kjønnteorien.

I den teoretiske analysen presenterer jeg ulike perspektiv på skuespiller- og teaterkunst med utgangspunkt i Konstantin Stanislavskij, Jacques Lecoq og Hans-Thies Lehmanns teorier, da det først og fremst er disse som danner grunnlaget for det praktiske arbeidet ved de forskjellige skuespillerutdanningene. Ved å presentere og drøfte de metodiske rammene som ligger til grunn for skuespillerens arbeide innenfor de forskjellige paradigmenes, ønsker jeg å etablere en teoretisk forståelseshorisont for det praktiske arbeidet som legges ned ved de forskjellige utdanningene. Formålet med dette er å styrke min egen mulighet til å fortolke og presentere de erfaringene jeg gjorde i løpet av feltarbeidet, og for å etablere et krysningsfelt mellom kjønnsteorien og skuespiller- og teaterteorien, med det for øyet å *undersøke hvorvidt det finnes kjønnede strukturer innenfor de teoretiske og metodiske tilnærmingene til skuespillerkunsten.*

I den empiriske analysen danner feltarbeidet utgangspunktet for drøfting av hvordan rådene kjønnsdiskurser kommer til uttrykk i det praktiske arbeidet ved skolene. I denne delen ønsker jeg å diskutere utdrag og beskrivelser fra de mest sentrale intervjuene og observasjonene som ble gjennomført. Her tar jeg utgangspunkt i informantenes egne refleksjoner omkring oppgavens tema; gestalting av kjønn, samt mine refleksjoner av noen av de mest interessante observasjonene jeg gjorde i løpet av feltarbeidet, og drøfter disse i lys av den etablerte kjønnsteorien.

I det følgende ønsker jeg å presentere og drøfte oppgavens metodologiske perspektiv, samt diskutere noen sentrale metodiske valg som ble tatt før gjennomføringen av feltarbeidet, og diskutere utfordringer som fulgte med disse.

2 METODISKE REFLEKSJONER

Metodologiske Perspektiv

Ved å redegjøre for metodologiske perspektiver som denne oppgaven er bygget på, ønsker jeg i det følgende å drøfte noen vitenskapsfilosofiske strategier som legges til grunn for hvordan jeg leser og fortolker den kunnskapen jeg opparbeidet meg i løpet av forskningsprosessen. Denne oppgaven bygger på en av de mest sentrale metodologiske tilnærmingene innenfor humanistisk forskning; *hermeneutikken*.

Hermeneutikk betyr fortolkningslære, og kommer av det greske ordet "hermenevein" som betyr "å tolke"¹. Den *hermeneutiske metodologi* ser på forskeren som et fortolkende vesen, som studerer sin egen virkelighet, og arbeider ut fra en idé om at denne virkeligheten allerede er fortolket av menneskene som lever i den. Det samfunnet som forskeren beskjeftiger seg med må med andre ord forstås som grunnleggende konstruert (Fangen 2010: avsnitt 17). Den *hermeneutiske vitenskapsfilosofien* er delt i to hovedretninger: *Den objektiviserende* og *den aletiske hermeneutikken*. Det er først og fremst den sistnevnte som danner utgangspunktet for tenkningen som legges til grunn i denne oppgaven.

Den hermeneutiske sirkel

Den aletiske hermeneutikken forfekter en sterk vektlegging av forskerens subjektive perspektiver og forforståelse. Forskeren må derfor alltid forstås som en del av en bestemt historisk og kulturell *livsverden*, og at denne *livsverdenen* alltid er preget av teori og temporalitet. Med *livsverden* menes de kulturelle betingelsene som menneskene forstår sin situasjon ut fra, som for eksempel normer og språk (Alvesson og Sköldberg 2008:199, 295). Med dette som utgangspunkt presenteres *den aletiske hermeneutiske sirkel* der forholdet mellom forforståelse og forståelse står sentralt. Hensikten er for forskeren å undersøke relasjonen mellom hennes eget perspektiv, altså forforståelse, og forskningssubjektets tolkninger eller forståelse av sin egen virkelighet. Dette gjelder også for denne oppgaven; her er min teoretiske forforståelse, slik den fremkommer i teorikapitlet, sentral i analysen av både det empiriske og teoretiske materialet. Det er altså med en bevissthet om egen forforståelse, og med klare valg av perspektiver, jeg behandler både det teoretiske og empiriske materialet.

¹ Bokmålsordboka.

Når forskerens subjektivitet er en sentral del av forskningen blir det viktig for forskeren å anerkjenne sin egen posisjon og dens betydning for fortolkningsprosessen. Det er det *den hermeneutiske sirkelen* viser til; å bli bevisst ens egen forståelseshorisont, og la denne horisonten bli et bevisst element i meningsdannelsen (Op. cit. s. 200). Et slikt utgangspunkt kan, ifølge den tyske filosofen Martin Heidegger, være svært hensiktsmessig fordi denne forståelseshorisonten setter kunnskapen i et bestemt perspektiv og dermed bidrar til en nødvendig begrensning (Op. cit. s. 246). Ved å anlegge et tydelig kjønnteoretisk utgangspunkt for drøfting og forståelse av empirien, ønsker jeg å legge klare premisser for analysen av det teoretiske og empiriske materialet, og på denne måten oppnå nettopp en slik perspektivering som Heidegger forfekter.

Den konstruerte virkeligheten

Innenfor *den aletiske hermeneutikken* er en av de viktigste målsettingene med forskningen å avsløre, blottlegge eller åpenbare noe som ligger skjult innenfor den *livsverden* man forsker på. Med ønsket om å åpenbare det skjulte deles *den aletiske hermeneutikken* inn i tre undergrupper, hvor det er særlig to av disse perspektivene som er interessante for denne oppgaven: *Den eksistensielle hermeneutikken* og *mistankens hermeneutikk*.

Den eksistensielle hermeneutikken tar sikte på å avsløre skjulte strukturer som ligger til grunn for tilværelsen, og å undersøke hvordan disse strukturene legger føringer for menneskets mulighet til fri vilje. *Den eksistensielle hermeneutikken* fordrer med andre ord et konstruktivistisk syn på virkeligheten. Alvesson og Sköldberg skriver:

Vi är placerade i världen som *möjlighetens* element i *verkligheten*. Människan har möjligheter inbyggda, alltså frihet, och det är just detta förhållande som ställer till svårigheter. Om individen är fri, är han/hon också fri att välja; han/hon har ansvar. På vilka kriterier skall väljande grundas? Problemet är att även dessa kriterier till sist är mänskliga fabrikat /.../ (Op.cit. s. 240-241).

Det dreier seg altså om et samfunn som konstrueres gjennom menneskelig påvirkning, der menneskets oppgave er å ta frie og selvstendige valg. Mennesket er "*möjlighetens* element i *verkligheten*" (ibid.). Innenfor denne eksistensialistiske retningen er altså individet, som den franske filosofen Jean Paul Sartre sier; "dømt til frihet" (Op.cit. s. 241). I *mistankens hermeneutikk* utfordres dette synet på individet som grunnleggende fritt, til fordel for en teori om at subjektet konstitueres gjennom diskurser. Dette innebærer med andre ord at de rådende diskurser fungerer som tolkningsmodell for individenes subjektive livshistorier.

Forskerens oppgave er, i lys av dette, å dekonstruere de etablerte (og skjulte) diskursene på jakt etter ny kunnskap om det feltet som undersøkes (Op.cit. s. 260). Forskjellen mellom den *eksistensielle-* og *mistankens hermeneutikk* danner utgangspunktet for en viktig problemstilling i denne oppgavens kjønnteoretiske utgangspunkt. Av de teoretikerne jeg diskuterer, kan Simone de Beauvoir sies å høre til en *eksistensiell hermeneutikk* ettersom hun, i likhet med Sartre, forfekter at mennesket er grunnleggende fritt. Michel Foucault, Judith Butler og Pierre Bourdieu stiller seg derimot kritiske til dette frihetsmotivet, og mener i likhet med *mistankens hermeneutikk* at subjektet etableres gjennom diskurser. Med dette som utgangspunkt ønsker jeg i det teoretiske grunnlaget for denne oppgaven å undersøke *hvordan diskursive strukturer legger føringer for individets kjønnsidentitet, og hvorvidt individet har mulighet til å frigjøre seg fra disse strukturene.*

Trippelhermeneutikk

Innenfor *den kritiske teorien* (også kalt *kritisk hermeneutikk*) søker forskeren å peke på hvordan rådende strukturer er historisk situert og opprettholdes gjennom etablerte maktstrukturer (Op.cit. s. 288, 305). I denne oppgaven innebærer dette et mål om å synliggjøre tendenser til låste sosiale normer og tenkemåter i kjønnsgestaltning ved de respektive skuespillerutdanningene. Dette ønsker jeg å gjøre ved å anvende det kjønnteoretiske utgangspunktet til å dekonstruere rådende praksiser, med det for øyet å undersøke *hvordan hegemoniske kjønnsstrukturer i samfunnet legger føringer for rollegestaltningen i norske skuespillerutdanninger.* Ved også å undersøke og drøfte de ulike skuespiller- og teaterteoretiske paradigmenes som skuespillerutdanningene er fundamentert på, ønsker jeg å gå inn i den forforståelsen som ligger til grunn for praksisidealene i de ulike skuespillerutdanningene.

Alvesson og Sköldbberg kaller en slik type forskning for *trippel hermeneutikk*. Den *enkle hermeneutikken* tar utgangspunkt i forskningssubjektets tolkninger av seg selv.

Dobbelhermeneutikk er det perspektivet eller det utsnittet som forskeren velger å se på, i dette tilfellet kjønn. *Trippelhermeneutikk* kan forstås som ”forskerens kritiske tolkninger av de strukturer og prosesser som på ulike måter påvirker så vel forskningssubjektene som forskerens egen måte å tilsynelatende fritt tolke sin situasjon på i forhold til undersøkelsestemaet” (Fangen 2010: avsnitt 20). Fokuset hos den kritiske forskeren ligger med andre ord på de ubevisste strukturene som legger føringer for rådende holdninger og handlinger i samfunnet.

Et emansipatorisk prosjekt

I tillegg til å undersøke hvilke kjønnsstrukturer som ligger til grunn for norske skuespillerutdanninger, søker jeg i denne oppgaven også å dekonstruere disse med mål om at det skal bli mulig å overskride dem. Dette kan sies å stå i klar relasjon til *den kritiske teoriens* emansipatoriske prosjekt (Alvesson og Sköldberg 2008:287). Med utgangspunkt i *den kritiske teorien* fremkommer et forskningsprosjekt som søker å tolke empiriske fenomen med det for øyet ”att stimulera till självreflektion och överskridande av etablerade institutioners och tankesätts lösningar” (Op.cit. s. 318). Dette kan også sies å være mitt prosjekt med denne oppgaven, da jeg *søker å undersøke hvilke kjønnede strukturer som finnes i norske skuespillerutdanninger og hvordan disse legger føringer for skuespillerstudentenes rollegestaltung*. Målet med oppgaven er å generere ny kunnskap som muligens kan fungerer som et emansipatorisk prosjekt, et frigjøringsprosjekt, og som forhåpentligvis vil være fruktbar for de respektive skuespillerutdanningene.

Det er den kritiske tenkningen og den hermeneutiske forståelsen som er selve grunnpilaren i min metode og teori, og det er med utgangspunkt i disse perspektivene jeg har gått inn i feltarbeidet, men feltarbeidet krever også en underordnet metodisk tilnærming, som for eksempel intervju og observasjon. I det følgende ønsker jeg derfor å reflektere over noen av de sentrale metodiske valgene som ble tatt både før, under og etter selve feltarbeidet ved de forskjellige skuespillerutdanningene.

Feltarbeid som metode

Forforståelse

Finn Sivert Nielsen påpeker viktigheten av å være bevisst ens egen forforståelse og anerkjenne at den ikke representerer noe objektivt og allmenngyldig. Nielsen beskriver antropologiens utvikling fra å se på forskeren som suveren, til holdninger som sier at ”feltarbeiderens egen posisjonering er ”relativ”” (Nielsen 1996:63). I dag kan synet på forskeren som kulturelt og kjønnnet virke selvsagt, men når man forsker innenfor en etablert diskurs som man selv er en del av, kan det være vanskelig å ha perspektiv på ens egen forforståelse. Nielsen skriver:

På den ene siden /.../ er ”premissene” for menneskelig samliv i ”egen kultur” allerede internalisert av antropologen selv og ofte underbevisste, derfor kan de være vanskelige å begrepsfeste. På den annen side /.../ kan antropologer som selv er vokst opp i kulturen som studeres, ofte intuitivt ”kjenne på seg” om en hypotese er riktig eller gal” (Op.cit. s. 62-63).

Sitatet peker tilbake til *den aletiske hermeneutikken*, og illustrerer at det nettopp er i balansegangen mellom forforståelse og forståelse, forskeren skal jobbe.

”Gestaltning av kjønn i norske skuespillerutdanninger” er et tema jeg hadde mange tanker og forestillinger om lenge før jeg startet feltarbeidet. Jeg mener at kjønn er en viktig del av hvordan vi definerer oss som mennesker, og med utgangspunkt i *den aletiske hermeneutikken* og *kritisk teori* legger jeg som premiss for oppgaven at vår diskursive forståelse av kjønn legger sterke føringer for individets handlinger. Dette vil jeg drøfte mer inngående i neste kapittel. Målet med denne oppgaven er, som tidligere nevnt, å undersøke hvordan disse rådende kjønnsdiskursene gjør seg gjeldene i rollegestaltningen ved de respektive skuespillespillerutdanningene. Med dette som utgangspunkt har jeg selv en idé om at en bevissthet om hvordan kjønnede strukturer legger føringer for våre handlinger, vil kunne styrke skuespillerutdanningene. Dette kan også sies å være et ledd i den *kritiske teoriens* emansipatoriske prosjekt som denne oppgaven er fundamentert på, i den forstand at jeg ønsker å bidra til økt kunnskap og bevissthet omkring gestaltning av kjønn i skuespillerutdanningene (og teatermiljøet for øvrig).

Innenfor *den kritiske teorien* skal forskerens teoretiske forforståelse legge klare føringer for store deler av arbeidet. Alvesson og Sköldberg skriver:

Konsten med kritisk empirisk samhällsforskning är att arbeta med en kritisk grundhållning, genomsyrad av teoretiska föreställningar och ett politiskt program, och samtidigt undgå elitism och okänslighet för den rika mångfalden av empiriskt material och olika människors val och behov (Alvesson og Sköldberg 2008:349).

Min egen forforståelse, kan sies å være, *alt er kjønn og kjønn påvirker alt*. Denne forforståelsen ligger som et premiss for hele masteroppgaven, og målet med forskningen er ikke å finne ut hvorvidt dette stemmer eller ikke. Snarere er det å se på *hvordan* skuespillerstudentene forholder seg til kjønn i utdanningen sin, og hva en bevisst eller ubevisst holdning til kjønn gjør med rollegestaltningen.

Før jeg startet feltarbeidet hadde jeg tydelig etablerte forventninger om hva som ville vente meg ved de forskjellige skuespillerutdanningene, både med tanke på arbeidsmetoder og holdninger til kjønn. Disse forventningene korresponderer i stor grad med de teoretiske aspektene som blir presentert og drøftet i teorikapitlene som følger. En slik forforståelse er

ikke mulig og heller ikke ønskelig å unngå, da den danner utgangspunktet for hele forskningsprosjektet. Utfordringen har vært å klare å reflektere over mitt eget perspektiv og drøfte betydningen av det (Rosmer 2005:50). Da jeg fikk kartlagt deler av min forforståelse opplevde jeg at det ble tydeligere hva jeg ville ha svar på i løpet av feltarbeidet. Særlig ble det tydeligere hvilke premisser jeg skulle legge til grunn for observasjon av undervisning og forestillingsarbeid ved de forskjellige skolene. Forforståelsen har derfor lagt sterke føringer på hva jeg valgte å fokusere på under observasjonene, mens observasjonene igjen la grunnlaget for hva som ble snakket om under de forskjellige intervjuene.

Deltagende observasjon

Hensikten med observasjonene som ble gjort var at de skulle fungere som et utgangspunkt for og et supplement til intervjuene. Gjennom å observere informantene i forkant av intervjuene, fikk jeg mulighet til å sette meg inn i informantenes arbeids- og klassemiljø, samt at det ga meg og informantene noen felles erfaringer å diskutere ut fra under selve intervjuet. Bakgrunnen for å observere studentene i undervisnings- og forestillingssituasjoner var å få et innblikk i hvordan de jobbet fysisk og på hvilken måte de fysiske arbeidsmetodene sammenfalt med eller avvek fra de ulike skuespiller- og teaterteoretiske paradigmenes som presenteres i den teoretiske analysen (kapittel 4).

Ved å gjennomføre observasjoner i forkant av intervjuene fikk jeg mulighet til å analysere forholdet mellom informantenes refleksjoner omkring eget arbeid og de betraktninger jeg selv foretok under observasjonene. Öhlander skriver: "I en intervju beskrivs ibland den subjektiva bilden av de egna handlingarna eller idealen, hur man tycker och hoppas att man agerar i vissa situationer. Men omständigheterna gör emellanåt att idealen inte är möjligt att realisera" (Kaijser og Öhlander 1999:76). Med et tema som stadig er senter for samfunnsdebatt, så jeg det som særlig viktig å være oppmerksom på avvik mellom hva informantene sa og hva de gjorde. En av mine hypoteser i forbindelse med intervjuene var at studentene i stor grad vil forsøke å forholde seg til kjønn på en "politisk korrekt måte", mens jeg i løpet av observasjonene håpet å kunne observere ubevisste uttalelser og handlinger – som kanskje avvek fra studentenes subjektive fremstilling av seg selv og sitt forhold til kjønn. Denne relasjonen mellom informantenes handlinger (slik jeg opplevde dem) og deres refleksjoner over disse, dannet utgangspunktet for den empiriske analysen som blir presentert senere i oppgaven.

I løpet av feltarbeidet gjennomførte jeg først og fremst en type observasjon som Öhlander beskriver som ”fokuserad” (Op.cit. s. 78). Med det menes at observasjonen blir gjort ut fra bestemte hypoteser. I løpet av oppgavens kommende teorideler har jeg stilt flere spørsmål, som har dannet utgangspunkt for den fokuserte observasjonen. Eksempler på noen av disse er: *Er det mulig for skuespilleren å frigjøre kroppen fra å være meningsdannende innenfor en gitt diskurs? Har kvinners hexis lavere verdi enn menns i arbeidet med en rolle? Kan man snakke om en symbolsk makt ved de forskjellige skuespillerutdanningene?*² Jeg gikk med andre ord inn i observasjonen med en klar tanke om hvilke elementer som skulle undersøkes.

En fare ved en såpass fokusert observasjon er at man overser viktige hendelser som ligger utenfor forskerens hypotesegrunnlag. For å unngå dette og å være åpen for det uventede forsøkte jeg å sette av noe tid til å gjøre en såkalt ”öppen observation” (ibid.). Åpen observasjon innebærer at man forsøker å gå inn i observasjonen uten noe bestemt mål, ut over å ta innover seg så mye som mulig, stille kritiske spørsmål underveis og se ting fra flere perspektiv. En såkalt åpen observasjon viste seg å være tilnærmet umulig å gjennomføre. Jeg erfarte at når jeg først hadde kartlagt for meg selv hvilke aspekter jeg ønsket å observere, jeg hadde tatt ”kjønnsbrillene” på, evnet jeg ikke å frigjøre meg fra dette. En av konsekvensene etter dette var at mine observasjonsnotater først og fremst inneholdt situasjoner jeg hadde sortert som særlig interessante i lys av et kjønnsperspektiv. Refleksjoner over situasjoner som gikk på tvers av eller utenfor den rådende kjønnsdiskursen er i all hovedsak noe jeg har forsøkt å kontemplere over i etterkant av feltarbeidet.

Det kvalitative intervju

Jeg valgte å foreta såkalte halvstrukturerte intervjuer. Et halvstrukturert intervju legger seg et sted mellom et strukturert intervju, der det finnes faste svaralternativer, og et ustrukturert intervju, som er helt fritt (Nielsen 1996:110-111). Målet med å anvende en slik intervjuform var å gi informantene rom til å fortelle så fritt som mulig, uten at jeg la for sterke begrensinger på innholdet. Det var med andre ord et poeng å unngå at min kjønnsteoretiske for forståelse skulle legge for sterke føringer på innholdet i intervjuene (Alvesson og Skoldberg 2008:165-169). Samtidig opplevde jeg flere ganger et behov for å konkretisere og

² Begrepene *hexis* og *symbolsk makt* presenteres og diskuteres i neste kapittel.

til dels styre intervjuene i retning av det jeg opplevde som interessant og fruktbart for oppgavens tema og problemstilling.

I løpet av feltarbeidet foretok jeg flere kvalitative intervjuer med et avgrenset antall mennesker innenfor de respektive skuespillerutdanningene. Det finnes flere måter å gjennomføre kvalitative intervju på, men felles for dem er at de har som formål å undersøke i dybden fremfor i bredden (Öhlander 1999:20-21). Dette henger selvsagt også sammen med at feltarbeidet ble gjennomført i lys av et kjønnsperspektiv. En slik fokusering henger sterkt sammen med den *aletiske hermeneutikken* og den *kritiske teoriens* vektlegging av forskerens forforståelse som sentral i forskningsprosessen. Som nevnt tidligere påpeker hermeneutikeren Martin Heidegger at et slikt fokus på forforståelse kan være svært fruktbar nettopp fordi det er med på å konkretisere, for eksempel gjennom valg av tema, og slik sett hjelper forskeren til å gå ”i dybden fremfor i bredden” (Alvesson og Sköldberg 2008: 246).

Intervjuformen som jeg gjennomførte i løpet av feltarbeidet kan kategoriseres som det Nielsen kaller for formelle intervju,

der samtalen foregår i en avgrenset situasjon. Man sitter ofte overfor hverandre ved et bord med en båndopptager mellom seg; antropologen stiller spørsmål (som kan være nedskrevet på forhånd), respondenten svarer der og da, og når båndopptageren slås av, er intervjuet over (Nielsen 1996:110).

En av farene ved å gjøre et slikt intervju er som Nielsen også er inne på, at situasjonen man er i kan virke falsk og tilgjort (noe den jo er), og at samtalen kan låse seg. Dette var noe jeg fryktet på forhånd, og valgte derfor å intervju to og to studenter av gangen, i de situasjonene det var mulig. Dette opplevde jeg som svært hensiktsmessig, da jeg erfarte at stemningen ble langt mer avslappet ettersom at de kjente hverandre fra før. Denne intervjuformen førte også ofte til at de to informantene begynte å intervju hverandre. Dermed var det som å være vitne til en dialog mellom to medstudenter, om et tema som jeg hadde gitt.

Jeg hadde i forkant av intervjuet laget en tematisk intervjuguide på bakgrunn av erfaringer fra den deltagende observasjonen, som jeg regnet med at ville kreve oppfølgingsspørsmål. Det var et poeng for meg å ikke planlegge oppfølgingsspørsmålene for mye, da jeg ville tilpasse dem til samtalen med de ulike informantene og ikke minst til det jeg hadde sett i observasjonene. En av de største fordelene med dette var at innholdet i intervjuet ikke bare

ble preget av min forforståelse, altså mine spørsmål, men at også informantene fikk stilt spørsmål til hverandre. På denne måte dukket det flere ganger opp interessante spørsmål som lå utenfor det jeg selv hadde tenkt gjennom på forhånd. Å intervju informantene i par var også viktig for å unngå at mine opplevelser fra observasjonene, samt min kjønnteoretiske forforståelse, skulle være alt for førende i intervjuene. Dette korresponderer med *hermeneutikkens* første ledd, altså *enkelt hermeneutikken*, der det legges som premiss at det er forskningssubjektets fortolkninger av egen *livsverden* som er utgangspunktet for forskningen (Fangen 2010: avsnitt 19). En utfordring med en slik intervjuform var at det noen ganger opplevdes som vanskeligere å styre. Informantene fikk en del ansvar for hvordan intervjuet utviklet seg og det var flere ganger de snakket seg bort fra tema som jeg opplevde som relevant for oppgaven. Det opplevdes noen ganger unaturlig å skulle bryte inn i det som tilsynelatende var en fortrolig samtale, da dette ville fungere som en påminnelse om at informantene befant seg i en intervjusituasjon, og dermed bremse den fortrolige stemningen som var opparbeidet. Men det var også flere ganger informantene korrigerter seg selv, og kom med kommentarer om at vi hadde snakket oss bort ifra temaet.

I Line Esborgs artikkel ”Feltarbeidets mange samtaleformer”, kan man lese om såkalte ”dumme spørsmål” som taktikk for å få samtalen i gang når man gjennomfører halvstrukturerte intervju (Esborg 2005:102). I flere av intervjuene brukte jeg dette som taktikk, ikke bare for å få samtalen i gang, men også for å utfordre informantene på sin egen forforståelse i forhold til kjønn. Som et eksempel kan det nevnes at flere av informantene særlig var opptatt av hvor mange gode kvinneroller som finnes, og ikke så opptatt av *hvordan* de selv gestalter rollene sine på scenen. De aller fleste mente selv at de ikke følte noen kjønnede begrensninger i forhold til hvordan de gestalter en rolle. I løpet av observasjonene hadde jeg sett flere eksempler på det jeg opplevde som gestalting av ubevisste kjønnsklišjeer. For å få informantene til å snakke om dette temaet som de ikke var seg selv bevisst, valgte jeg å stille dem et såkalt ”dumt spørsmål”: Er det noen forskjell på menn og kvinner? Flere av informantene begynte deretter å drøfte hvilke forskjeller de mente fantes mellom menn og kvinner, og med dette som utgangspunkt kunne jeg undersøke videre hva informantene mente disse forskjellene gikk ut på, og om disse kom til uttrykk i skuespillerarbeidet.

Etiske refleksjoner

Å forsvare ens egen hypotese

Denne oppgaven befinner seg, som jeg har gjort rede for tidligere i kapitlet, innenfor *hermeneutikken* og *den kritiske teoriens* vitenskapsparadigmer. De to tradisjonene har flere fellestrekk, blant annet deres vektlegging av forskerens teoretiske perspektiv som avgjørende for hvordan feltarbeidet planlegges og gjennomføres. En utfordring når man jobber så tett på sin egen fortolkning av materialet er at man i tolkningen av empirien risikerer å relativisere og redusere dialogen mellom forsker og informant, slik at den fremstår utelukkende som en subjektiv monolog fra forskerens side. I løpet av feltarbeidet ble jeg oppmerksom på at jeg stadig var på jakt etter empiri som underbygde min egen hypotese om at *alt er kjønn* og *kjønn påvirker alt*. Denne hypotesen ligger som premiss for masteroppgaven min, og jeg tok meg selv i flere ganger å bli både oppgitt og provosert dersom informantene ga uttrykk for at de ikke var enige i dette, blant annet gjennom holdninger om at teater ikke handler om kjønn, men om å lage god kunst. Jeg hadde øyeblikk der jeg så på meg selv som mer kunnskapsrik enn dem, og hadde sterke ønsker om å overbevise dem om at en bevisst holdning til kjønn vil gjøre dem til mer allsidige, interessante og uforutsigbare skuespillere. Dette gjorde at jeg opplevde det som en utfordring å gå fra et ønske om å forkynne mitt budskap, til å lytte på hva informantene faktisk fortalte. Alvesson og Sköldberg poengterer at man innenfor den *kritiske teorien* ikke må forholde seg for snevert til sin egen hypotese. De skriver:

Det är alltså viktigt att man inte förhåller sig alltför snävt eller ensidigt till problemställningen utan betraktar den sociala och historiska kontexten och tolkar det empiriska materialet som socialt konstruerade fenomen, vilka delvis produceras av dominerande ideologier (vid sidan av materiella förhållanden m.m.). Forskningen bör inte okritisk och oreflekterat reproducera dessa ideologier – men det är mycket svårt att undvika (Op.cit. s. 321).

I et forsøk på å se forbi mine egne fordommer har jeg i både den teoretiske og den empiriske analysen forsøkt å ikke bare undersøke *hvordan* disse fordommene legger seg som premiss for rollegestaltningen, men også drøfte de funnene jeg anser for å være brudd med de hegemoniske kjønnsideologiene. Disse utredningene kan også ses på som uttrykk for det emansipatoriske prosjektet som denne oppgaven er tuftet på, i den forstand at de peker på muligheter til å frigjøre seg fra de rådende diskursene.

3 TEORIKAPITTEL

Kjønnteoretiske utgangspunkt

Simone de Beauvoir og kroppen som situasjon

Det annet kjønn (1949) anses for å være Simone de Beauvoirs hovedverk. Det er et filosofisk verk som tar utgangspunkt kvinners situasjon i Frankrike på 1940-1950 tallet. Siden kvinner i Frankrike fikk stemmerett noen år før bokens utgivelse, kan man si at boken ikke så mye handler om kvinners formelle rettigheter, som den handler om kvinners reelle muligheter for anvendelse av disse rettighetene. Boken kan sies å ha to hovedbudskap:

/.../ 1. Man fødes ikke som kvinne, man blir det. 2. Kvinners oppdragelse påtvinger dem "kvinnelighet", det vil si at den får dem til å oppfatte seg selv som den andre i forhold til menn (Beauvoir 2002:14).

Med den første påstanden, peker Beauvoir på at kvinnen slik hun fremstår i dag (altså rundt 1940) er en samfunnsskapt rolle. Å være en kvinne er ikke utelukkende synonymt med det som fysisk kategoriserer et hunnkjønn. Å være en kvinne er noe man lærer, det er noe man oppdras til. Beauvoir skriver:

Ingen biologisk, psykisk eller økonomisk skjebne definerer den skikkelsen menneskehunnen antar i samfunnet; det er sivilisasjonen i sin helhet som former dette produktet /.../ som kalles kvinnelig (Op.cit. s.329).

Kvinner og menn oppdras på forskjellig vis og i Beauvoirs øyne blir kvinnen under oppdragelsen påført en tvangstrøye som undertrykker henne i forhold til mannen. Kvinnen blir i hele barndommen opplært til å la seg underkue av mannen, hun blir oppfordret til å være en god hustru og en god mor til sine barn. Ifølge Beauvoir er dette den verste forbrytelsen en kvinne kan bli utsatt for, fordi denne bortskjemte oppdragelsen ikke lærer henne å takle motstand, men i stedet dresserer henne til å velge minste motstands vei. Dersom man oppfordrer et barn til å være dovent fremfor å gi det muligheten til å lære, kan man ikke si om det i voksen alder at det er udugelig og uvitende, påpeker Beauvoir (Op.cit. s. 823). Begrepet kvinnelig får i Beauvoirs øyne her en negativ klang fordi det slik hun selv beskriver det, er et påtvunget navn som indikerer og fremprovoserer et atferdsmønster som "forutsetter at menn er absolutte og vesentlige, kvinner relative og uvesentlige" (Op.cit. s.14). Selv om betegnelsen kvinnelig har en negativ klang i Beauvoirs øyne, betyr ikke det at hun ønsker å fornekte kvinnens eksistens, tvert imot så peker Beauvoir på at kvinner rent biologisk er kvinner, på samme måte som menn er menn. Hun skriver: "Det er klart at ingen kvinne uten selvbedrag kan hevde at hun plasserer seg hinsides sitt eget kjønn" (Op.cit.

s.34). Men en slik definisjon på hva som kjennetegner og skiller kvinner og menn er ikke normalen i Beauvoirs samtid. Hun spør:

Hvis det ikke er tilstrekkelig å definere kvinnen gjennom hennes funksjon som hunkjønn, og hvis vi heller ikke er villige til å forklare henne ved hjelp av ”det evig kvinnelige”, men allikevel midlertidig innrømmer at det finnes kvinner på jorden, må vi altså stille oss spørsmålet: Hva er en kvinne? (Op.cit. s.35)

Beauvoir lar seg i *Det annet kjønn* provosere av at man aldri stiller det samme spørsmålet om menns eksistensgrunnlag. For en mann er det en selvfølge at han er en mann, og mannen representerer både det positive og det nøytrale. Beauvoir peker på at man i det franske språk har et ord (les hommes) som både betyr menneske og mann³. Beauvoirs poeng er dette; i en diskusjon kan en kvinne bli møtt med argumenter som: ”De tenker det og det fordi De er kvinne”, men for en mann derimot er det en selvfølge at han er en mann det er ingen særegenhet, og slett ikke et argument, ergo er det kvinnen som tar feil (ibid.). Dette kan virke som avleggs, og noe typisk for Beauvoirs samtid. Men også i dag opererer man med klisjefylte holdninger til hva som er ”typisk mannfolk” eller ”typisk kvinnfolk”. Et viktig ledd i drøftingen av denne oppgavens empiriske materiale blir da å undersøke hvorvidt det finnes kjønnsstereotyper i skuespillerutdanningen, og hvordan informantene i så tilfelle forholder seg til disse?

Hvor kommer så denne kvinnelige underkastelsen fra? Ingen vil i utgangspunktet gå hen og definere seg som underlegen. ”Den andre blir bestemt som Den andre av Den ene som definerer seg som Den ene”, skriver Beauvoir (Op.cit. s.38). Med andre ord er det menn som i sin tid har definert seg selv som overlegne kvinnen (kommer tilbake til dette i diskusjonen av Bourdieu). Men kan man egentlig si kvinnen, som om det er en bestemt gruppe? Slik Beauvoir presenterer det så gjør man nettopp det, og ved å gjøre det så betegner man kvinner på samme måte som man har gjort mot ulike minoriteter opp igjennom tidene. Men kvinnene er ikke noen minoritet, som de sorte i Amerika eller som jødene, det finnes mer eller mindre like mange kvinner på jorden som det finnes menn (ibid.). Årsaken til at ulike minoriteter har blitt undertrykt opp igjennom historien, kan henge sammen med at de to kolliderende gruppene ikke har visst om hverandre på forhånd. Når de møtes i

³ Man (!) ser det samme i det norske språk der ordet *man* i noen sammenhenger kan brukes om både kvinner og menn, mens det i andre sammenhenger utelukkende betyr mann, som i hankjønn (Det skrives riktignok ikke likt, men ordlyden er den samme). Gerd Brandtenberg gjorde et poeng utav dette i sin bok ”Egalias Døtre”, der hun snur opp ned på de delene av det norske språk som åpenbart er kjønnnet. I stedet for å skrive ”man kan jo si det om så mangt...”, ville Brantenberg skrevet: ”Kvinn kan jo si det om så mangt...”.

uoverensstemmelse, er det den svakeste (les: mindretallige) som blir undertrykt. Kvinner og menn derimot har levd sammen så lenge historien kan huske, og nettopp derfor mener Beauvoir at forholdet mellom kvinner og menn kan virke absolutt og uforanderlig – det har alltid vært slik. Og hvorfor gjør ikke kvinnene noe for å forandre denne utilfredse situasjonen. Beauvoir skriver:

Det er fordi de ikke har konkrete muligheter til å organisere seg i en enhet som kan hevde seg ved å stå i opposisjon. De har ikke sin egen fortid, historie eller religion, og de har ikke som proletarene en solidaritet i arbeid og interesser; de har ikke en gang denne romlige nærheten som gjør de sorte i Amerika, jødene i ghettoene, /.../ til et fellesskap (Op.cit. s.39).

Beauvoir beskriver kvinnen først og fremst i en underlegen relasjon til mannen. Dette er en situasjon som har stabilisert seg over tid og som vanskeliggjør kvinners opprørsmuligheter. Slik sett kan man si at Beauvoirs maktforståelse er hierarkisk, der den ene part (historisk sett mannen) undertrykker den andre part (historisk sett kvinnen). At maktrelasjoner er hierarkiske er ikke en selvfølge, både Michel Foucault og Judith Butler utfordrer denne maktforståelsen. De mener at makt ikke kan ses på i relasjonen undertrykker og undertrykt, noe jeg kommer tilbake til senere i kapitlet.

Transcendens og immanens

Beatrice Halsaa skriver i sin artikkel ”Variasjoner over et tema. Feminisme som teori” om Beauvoir som eksistensialistisk feminist. Kort forklart kan man si at eksistensialismen er opptatt av hvordan menneskene ved hjelp av sin forstand og sin fornuft opplever og konstruerer virkeligheten. Halsaa skriver:

Ytre ting eksisterer i kraft av vår bevissthet om dem, og det fins ingen menneskelig natur som sådan. Det er en vesensforskjell mellom bevissthet og ting, og menneskets væren er tvetydig fordi det på samme tid er bundet som kropp og fritt som ånd eller bevissthet (Halsaa 1996:163).

Gjennom handlinger og valg er mennesket dømt til å skape sin egen frihet, eller som Beauvoir ville sagt, bare gjennom *transcendensen* kan mennesket fullbyrde seg selv som fritt individ (ibid.). Med *transcendens* mener Beauvoir et subjekt som hele tiden streber etter å overskride seg selv på stadig jakt etter nye friheter (Beauvoir 2000:47). *Immanens* kan sees på *transcendensens* motstykke, en tilværelse hvor man slår seg til ro ”i seg selv”, uten å søke nye utfordringer, ny kunnskap og frihet. Beauvoir er klar og tydelig i sin frykt for hva *immanensen* vil gjøre med et menneske, hun beskriver det på følgende måte:

Hver gang transcendensen faller tilbake i immanensen, skjer det en forringelse av eksistensen til et "i-seg-selv", og av friheten til faktisitet; dette fallet er en moralsk brist hvis subjektet godtar det; hvis fallet blir påført subjektet, får det form av frustrasjon og undertrykkelse; i begge tilfeller er det et onde (Beauvoir 2000:47-48).

Beauvoir mener at det i størst grad er kvinnen som blir værende i *immanensen* og ikke strekker seg oppover mot *transcendensen*. Årsaken til mannens *transcendens* og kvinnens *immanens* kan, ifølge Beauvoir, forstås på et samfunnsmessig nivå, der menn pålegger kvinnen hennes *immanens*. Skal man tro Beauvoir, begynte denne prosessen som en konsekvens av en teknologisk utvikling allerede i bronsealderen, da det etter hvert ble mulig for menneskene å hevde seg overfor naturen. Dette gjaldt først og fremst menn, ikke bare på grunn av deres fysiske forutsetninger, men fordi kvinnene av menn ble plassert som "slaver i forplantningens tjenester" (Halsaa 1996:164). Mannen bruker sin fysiske overlegenhet som middel til å handle på vegne av seg selv som subjekt og bruker dette bevisst for å plassere kvinnen i hennes *immanens* (ibid.).

Beauvoirs prosjekt kan oppsummeres som et ønske om å avlive myten om kvinnen. Kvinnen forstått som en tvangstrøye pålagt av et patriarkalsk samfunn, som bidrar til at kvinnen blir værende i *immanensen*, fremfor i *transcendensen*, som var Beauvoirs ideal. *Transcendensen* omhandler som Beauvoir selv sier "å overskride seg selv henimot andre friheter" (Beauvoir 2000:47). Det kommer ikke som en overraskelse at Beauvoirs svar på kvinneundertrykkningen ligger i nettopp kvinnens egen vilje til å på tross av biologiske bestemmelser, å strebe mot *transcendensen*. Økonomisk uavhengighet nevnes som et viktig bidrag, men hun påpeker også at økonomisk frihet ikke er det samme som lykke. I tillegg til økonomisk frihet, må kvinnen like mye frigjøre seg selv på områder som for eksempel kjærlighet og seksualitet (Halsaa 1996:165).

Beauvoir bygger sine teorier rundt tanken om likeverd mellom kvinner og menn. Ved å si at samfunnet er en av de viktigste bidragsytere til at kvinner er kvinner (og menn er menn), kan man trekke konklusjonen om at forskjellene mellom kvinner og menn i utgangspunktet stopper ved det biologiske. Beauvoir påstår at kvinner har blitt plassert i *immanente* roller som strider mot hennes (les: menneskets) natur. Beauvoir vil ha kvinnen opp dit mannen er. Beauvoirs favorisering av *transcendensen* på bekostning av *immanensen* er ikke uproblematisk. Jeg mener det finnes rom for å argumentere for at Beauvoir selv er med på å skape en hierarkisk inndeling av samfunnet der de kvaliteter som samfunnet til nå har

forbundet med mannen er de gjeveste og de egenskapene man har tillagt kvinnen er av mindre verd. Gjennom sin inndeling av *immanensen* som noe negativt og *transcendensen* som det ubestridte mål, kan man på mange måter si at Beauvoir setter klare rammer for hva som bør oppleves som frihet og hva som ikke er frihet. Hva da med de kvinnene eller mennene som velger rollen som hjemmевærende foreldre, og føler at det nettopp er i hjemmet de handler på vegne av sitt subjekt og søker å overskride seg selv i *transcendensen*?

I oppgavens analysedeler ønsker jeg å diskutere hvorvidt Beauvoirs idéer om *immanens* og *transcendens* gjør seg gjeldene i skuespillerutdanningene? Hva er *immanente* og *transcendentale* handlinger i teatersammenheng, hvilken verdi har de, og kan man i det hele tatt operere med en slik inndeling?

Et poststrukturalistisk tankekors?

I det følgende ønsker jeg å se nærmere på plattformen for Judith Butlers kjønnsforståelse med utgangspunkt i hennes tilknytning til poststrukturalismen og dens kritikk av dikotomien biologisk kjønn/sosialt kjønn⁴, for deretter å se på hvordan Toril Moi ved å bruke Simone de Beauvoir, problematiserer Butlers syn på biologisk og sosialt kjønn.

Judith Butler og poststrukturalismen

Judith Butler kan sies å ha vært en svært viktig bidragsyter innen kjønnsforskning de siste femten årene. Hun er inspirert av den franske filosofen Michel Foucaults tanker om det diskursive og dets posisjon i hvordan vi fortolker sannheter. Med diskursivt menes tale, tekst eller språk som fungerer sammen til en gitt tid, og på den måten danner ulike diskurser, eller rådende praksiser for hvordan vi etablerer oss i samfunnet på. I kapitlet ”Forståelser av kjønn” i *Kjønnsforskning - en grunnbok* bruker Hilde Bondevik og Linda Rustad pornoindustriens fokus på mannens evige seksuallyst og pågåenhet med kvinnen som offer for mannens ekstreme drifter som eksempel på hva en diskurs kan være (Lorentzen og Mühleisen (red.) 2006:55-58). For Butler er idéen om en diskursiv makt svært essensiell i relasjon til hennes forståelse av biologisk og sosialt kjønn, og må sees i sammenheng med Butlers utgangspunkt i poststrukturalistisk tenkning.

⁴ På engelsk heter det sex/gender, men ettersom det norske språk (i likhet med det franske) ikke kan skille mellom kjønnsbegrepene sex/gender på samme måte som det engelske språk, så velger jeg i denne oppgaven å bruke begrepene biologisk kjønn (sex) og sosial kjønn (gender).

Poststrukturalismen vokste frem på slutten av 1960-tallet som en reaksjon på strukturalismens språklige dikotomitenkning (Op.cit. s. 51). Poststrukturalistenes hovedagenda er ifølge Toril Moi basert på nettopp denne dikotomitenkningen da i all hovedsak rundt begrepene biologisk kjønn kontra sosialt kjønn. Poststrukturalistene hevder at man ved å akseptere at det finnes et skille mellom biologisk og sosialt kjønn åpner for muligheten til biologisk determinisme. Argumentet er at dersom man aksepterer at det eksisterer et biologisk kjønn, så impliserer man også at det er det biologiske kjønn som legger grunnlaget for sosiale normer, og ikke omvendt (Moi 1998:63). Moi skriver:

Poststrukturalistenes kritikk av skillet mellom biologisk og sosialt kjønn har to hovedmål: (1) Å unngå biologisk determinisme; og (2) å utvikle en klart historisk og ikke-essensialistisk forståelse av kjønn og kropp (Op.cit. s. 53).

Judith Butlers bok *Gender Trouble* kan i stor grad sies å ha som agenda nettopp å peke på hvordan biologisk kjønn på mange måter er en kulturell konstruksjon i like stor grad som det sosiale kjønn (Op.cit. s. 72). Med andre ord kan man si at for Butler er kroppen og språket representasjoner for de til en hver tid gjeldene diskurser, dette medfører at vår kjønnsforståelse til en hver tid er preget av at vi iscenesetter oss selv som et bestemt kjønn ved å kopiere konvensjonelle måter å oppfatte kjønn på. Med dette som utgangspunkt kan man si at kjønn er noe vi gjør avhengig av de sosiale fortolkningsrammene vi befinner oss i, kjønn er performativt (Lorentzen og Mühleisen (red.) 2006:56-57)⁵. Butler skriver i *Gender Trouble* at dersom man bestrider biologisk determinisme og ser på kjønn som noe historisk og da også foranderlig, så kan det hende at det ikke egentlig eksisterer noe skille mellom biologisk og sosialt kjønn. Med dette menes ikke at kroppen er en ny oppfinnelse som i samme tempo som sosiale normer og regler forandrer seg. Butlers poeng er heller det at måten vi fortolker den biologiske kroppen på, er underlagt den sosiale sfæren eller rådende diskursen vi befinner oss i (Ugelvik 2007:10). I artikkelen ”Imitasjon og kjønnsulydighet” skriver Butler:

identitetskategorier er tilbøyelige til å fungere som redskap for regulative regimer, enten som normaliserende kategorier i undertrykkende strukturer

⁵ Både Thomas Laqueur og Evelyn Fox-Keller kan sies ha en lignende agenda innenfor sine disipliner, henholdsvis historiske perspektiver på kjønn, og naturvitenskap. I sin bok *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, ser Laqueur på kjønnsnetts historie og vektlegger menneskenes evne til å fortolke biologiske fakta med utgangspunkt i gitte sosiale diskurser. Med andre ord peker Laqueur i likhet med poststrukturalistene på at sosiale normer (sosialt kjønn) påvirker og kanskje til og med ligger forut for det biologiske kjønn (Laqueur 1999:1-24). Også Fox-Keller er inne på noe lignende når hun i *Reflections on Gender and Science* peker på hvordan vår tilgang til naturen og naturvitenskapen er avhengig av språket. Vitenskapen navngir med andre ord sine oppdagelser med utgangspunkt i gitte sosiale og kulturelle rammer (Fox-Keller 1985:17).

eller som utgangspunkt for en liberalistisk bestridelse av nettopp en slik undertrykkelse (Butler 1989:69).

Videre i artikkelen bruker Butler termen lesbisk som et eksempel på en identitetskategori som er underlagt en rådende diskurs og dens oppfatning av hva det vil si å være lesbisk. Butler viser til det ”å komme ut av skapet” som et eksempel. Dersom en velger å ”komme ut” som lesbisk, skulle man tro at dette ville være en frigjørende prosess, men tvert imot mener Butler og peker på at det man kommer ut til er en rekke med forutinntatte antagelser av hva det innebærer å være lesbisk, basert på en normativ kategorisering av begrepet. ”For det å ha kommet ut innebærer også til en viss grad, alltid å ha kommet ”inn” - det gis mening kun innenfor en slik polaritet” (Op.cit. s. 71-72). Med dette mener Butler at den frigjørende lingvistiske handlingen ”å komme ut” slett ikke er så frigjørende fordi det man egentlig gjør er å trække inn i et nytt ”skap” konstruert av de til en hver tid rådende diskurser av hva det vil si å være lesbisk (ibid.). Det er med andre ord *språket* som etablerer den diskursen som Butler her beskjeftiger seg med. Dette til forskjell fra Bourdieus vektlegging av diskursive *handlinger*. Denne distinksjonen kommer jeg tilbake til senere i kapittelet

Toril Mois kritikk av Judith Butler og poststrukturalismen

Toril Moi problematiserer Judith Butler og poststrukturalistenes måte å behandle og fortolke kjønn på. Mois bok *Hva er en kvinne? - kjønn og kropp i feministisk teori* kan sies å være Mois oppgjør med poststrukturalistenes behandling av forholdet mellom biologisk og sosialt kjønn. (Moi 1998:55-56). Mois kritikk dreier seg, slik jeg ser det, i hovedsak om poststrukturalistene og særlig Judith Butlers fokus på begrepet biologisk kjønn. Moi peker på ironien ved å tviholde på et begrep som man i bunn og grunn egentlig vil til livs. Slik Moi ser det er Butlers hovedagenda ”å få oss til å forstå at biologisk kjønn er ”like kulturelt konstruert som sosialt kjønn” (Butler sitert i Moi 1998:57). Moi peker på at dersom den dikotomiske lesningen av begrepene biologisk og sosialt kjønn fører med seg en idé om biologisk determinisme, hvorfor ikke bare se seg om etter et nytt begrepsapparat som ikke har samme effekt? Mois poeng er at uansett hvor møysommelig man er i sitt forsøk på å dekonstruere disse begrepene kommer man ikke utenom det bildet begrepene danner av hva kjønnsforskjeller angår (Op.cit. s.59). Et annet viktig poeng hos Moi er at man ved å bevare disse begrepene (enten de er blitt ”poststrukturalisert” eller ikke), er at de ikke danner et særlig dekkende bilde på hva en kvinne eller mann er. Moi skriver:

Mange feminister ser ut til å tro at det kjønnete mennesket består av summen av biologisk pluss sosialt kjønn. Fra et slikt perspektiv ser det ut som om alt i

kvinner og menn som ikke er biologisk kjønn, må være sosialt kjønn eller omvendt. Og da virker det plutselig som om biologisk og sosialt kjønn likevel er et ”par” som kan dekonstrueres (ibid.).

For Moi forekommer denne delingen som en ekstrem forenkling av hva en kvinne eller en mann er, fordi todelingen ikke tar noe hensyn til at også alder, rase, klasse, seksuell legning også videre er av stor betydning for hva en kvinne eller en mann består av (Op.cit.). Dette er en tanke med klar inspirasjon fra Simone de Beauvoir, som Moi mener at Butler overser i sin lesning av den franske filosofen, noe jeg kommer tilbake til senere.

I Moïs bok kan man lese at Butler for å forsvare sin idé om sosialt kjønn som utgangspunkt for biologisk kjønn fremmer en såkalt materialitetsteori. Butler hevder at ”biologisk kjønn er den performative effekten av sosial kjønn” (Moi 1998:74). Slik Moi ser det forsøker Butler å forklare dette med å si at den materialiteten som den fysiske kroppen består av, er en effekt av en regulativ/diskursiv makt (ibid.). Moi kommer med en kraftig kritikk av denne tankegangen og hevder at årsaken til at Butler fremmer sin materialitetsteori utelukkende er for å motbevise biologisk determinisme. Dette gjøres ved å ”bevise” at kroppen er historisk og kulturelt betinget og derfor politisk situert og foranderlig (Op.cit. s.80). Moïs kritikk går som nevnt tidligere ut på at Judith Butlers, etter Moïs oppfatning, ”svevende” materialitetsteori er et unødvendig onde og en konsekvens av at Butler overtar strukturalistenes begrepsapparat sosialt og biologisk kjønn. Moi skriver at dersom Butler ikke hadde overtatt strukturalistenes begreper, ville ikke Butler sett seg nødt til å bortforklare kroppens materialitet. Men er det egentlig det Butler forsøker å gjøre?

I et intervju med Peter Osborne og Lynne Segal blir Butler konfrontert med sitt syn på biologisk kjønn. Osborne og Segal spør: ”Could you say something about the sex/gender distinction? Do you reject it or do you just reject a particular part of it?” (Osborne og Segal 1994). Butler svarer at hun i *Gender Trouble* ofte har blitt misforstått i sin oppfatning av hva biologisk kjønn er. Hun sier at flere har tolket det dit hen at hun totalt avskriver det biologiske kjønn til fordel for det sosiale kjønn (ibid.). Dette, sier Butler, var utgangspunktet for at hun i sin nye bok, *Bodies that Matter*⁶, la fokuset på kroppens materialitet og på hvilken måte materialiteten i seg selv kan utspille seg som en norm. Butler sier at det ble viktig for henne å se på hvordan en norm materialiserer seg i en kropp (ibid.). I denne sammenhengen er det svært viktig at man ikke kobler begrepet om

⁶ ”Matter” er et ord som på engelsk har dobbel betydning. Oversatt til norsk, kan Butlers boktittel bety både; kropper som betyr noe (altså er viktige), og/eller kropper som materialitet.

materialisering direkte til stofflighet slik Toril Moi har en tendens til å gjøre, da får man problemer med å forstå hvordan sosiale normer og diskurser kan manifestere seg som fysisk materiale. Tar man derimot en nærmere kikk på ordet materialisering, vil man finne at ordet ikke nødvendigvis handler om stofflighet, men at det henspeiler på *noe som blir til virkelighet*⁷. Butlers *materialiseringsteori* handler med andre ord om det samme som vi allerede har vært inne på. Sosiale normer legger grunnlaget for hvordan kroppen materialiserer seg (eller blir til virkelighet) i en hverdag som igjen er konstruert av gjeldende diskurser. Vi er med andre ord avhengig av et allerede diskursivt språk for å kunne fortolke kroppens fysikk (Butler 1993:1-23).

Kroppen som situasjon

Mois kritikk av poststrukturalistene og Judith Butler handler ikke utelukkende om materialitetsteorier. Som jeg allerede har vært inne på mener Moi at det først og fremst er Butlers bevaring av begrepene sosialt og biologisk kjønn som er roten til debatt, da det også er disse begrepene som fører til at Butler, ifølge Moi, er nødt til å bortforklare kroppens stofflighet. Moi mener også som nevnt at begrepene i seg selv heller ikke er særlig dekkende for å beskrive hva en kvinne er. I jakten på en løsning går Moi tilbake til sitt ungdomsideal Simone de Beauvoirs teorier for å finne andre og mer adekvate begreper. (Lorentzen og Mühleisen (red.) 2006:61).

I *Det annet kjønn* skriver Beauvoir at kroppen er en situasjon. Med dette menes ikke at hun er i en situasjon i form av samfunnet eller omgivelsene rundt seg, men at hennes fysiske kropp i seg selv er en situasjon som kvinnen lever i. Kroppen eksisterer uavhengig av om det finnes en diskurs for den eller ikke (Moi 1998:91). Denne tankegangen har en sterk link til Beauvoirs idé om at man ikke fødes som kvinne, men blir det. Det er med andre ord ikke kroppen alene som bestemmer hva det vil si å være en kvinne, men kroppen sammen med hennes intellekt, erfaring, omgivelser også videre. Å være en kvinne eller en mann er en prosess i stadig endring fra fødsel til død (Beauvoir 2000:35,329 og Moi 1998:95). Tanken om *kroppen som situasjon* er et særdeles viktig element for å forstå Mois skepsis til begrepene biologisk og sosialt kjønn, fordi det ifølge Moi er nettopp på dette punktet Beauvoir presenterer en langt bedre løsning enn den Butler kommer med. Moi skriver at idet Butler behandler begrepet sosialt kjønn som noe som ikke inkluderer kroppen, reduserer

⁷ Engelsk blå ordbok.

hun kvinnen til utelukkende et produkt av de samfunnsmessige normene hun omgir seg med, og overser samtidig Beauvoirs genialitet (Op.cit. s. 109). Moi skriver:

/.../ mens Beauvoir arbeider med en ikke-normativ oppfatning av hva en kvinne er, så ser Butler kvinnen som en stadig produksjon av en størknet ideologisk konstruksjon. For henne er kvinne sosialt kjønn, og sosialt kjønn er definert som en effekt av undertrykkende sosiale maktstrukturer (Op.cit. s. 111).

For Moi er det en styrke at Beauvoir ved å bruke betegnelsen *kroppen som situasjon* aksepterer det biologiske aspektet ved kroppen, uten at det automatisk fører til biologisk determinisme. For å forstå Beauvoirs begrep må man se det i sammenheng med Beauvoirs eksistensialistiske perspektiv. Dette innebærer blant annet troen på at mennesket er grunnleggende fritt og at det står fritt til å realisere seg selv i en stadig pågående prosess (Op.cit. s.94-96). Moi gjør i denne sammenhengen et viktig poeng ut av den eksistensialistiske begrepet *levd erfaring*. Moi skriver:

På mange måter står ”levd erfaring” for totaliteten av en persons subjektivitet. Termen beskriver nærmere bestemt måten et individ gir mening til sin situasjon og sine handlinger på. Fordi begrepet også omfatter min frihet er ikke min levde erfaring fullt ut bestemt av de ulike situasjonene som jeg eventuelt er en del av (Op.cit.s.96).

Også her mener Moi at Beauvoirs teorier kommer bedre ut en Butlers, fordi Beauvoirs kvinne har muligheten til å realisere seg selv uten å bli totalstyrt av et diskursivt samfunn slik som hos Butler. Moi mener altså at Beauvoir med sin idé om *kroppen som situasjon* kommer med en løsning på det poststrukturalistiske problemet der biologisk kjønn behandles som noe objektivt og uforanderlig og sosialt kjønn som noe samfunnsmessig og historisk. I det Beauvoir behandler kroppen som en situasjon så avviser hun samtidig dikotomien objektivt/subjektivt⁸. Årsaken er at den *situasjonen* som kroppen *er*, stadig forandres hele livet gjennom og at den *levde erfaring* hele tiden må sees i sammenheng med den fysiske kroppen (Op.cit. s. 108-109). Beauvoir (og Moi) mener helt klart at det faktum at man er født i en kvinnekropp setter et tydelig, men likevel uforutsigbart preg på hvem man er. Enkeltindividets mulighet og (eksistensialistiske) frihet er helt grunnleggende for Beauvoirs kvinne og menneskesyn, og det er nettopp dette som gjør at Toril Moi opplever Beauvoirs teorier som langt mer produktive en Judith Butlers sosiale kjønnsforståelse, som ifølge Moi setter kvinnen i en underlegen posisjon i forhold til rådende diskurser og samfunnsnormer (Op.cit. s. 119).

⁸Simone de Beauvoir brukte aldri begrepene biologisk/sosialt kjønn, denne distinksjonen oppstod først på 1950-60 tallet (Moi 1998:41).

Kroppens genealogi

Det kan virke som at Moi behandler Butlers konstruktivistiske teorier på en måte som leder til biologisk determinisme. Dette kommer som jeg har vært inne på tidligere, av at Moi leser Butlers forhold til biologisk og sosialt kjønn som noe dikotomisk, uten å ta tilstrekkelig hensyn til både den genealogiske tilnærmingen og det diskursive synet på makt som ligger til grunn for Butlers *materialiseringsteori*. Butler selv sier seg enig i Mois kritikk av at en bevaring av kategoriene biologisk og sosialt kjønn er problematisk, fordi de så ofte leder til en form for biologisk determinisme, der det kan virke som om sosialt kjønn er noe som skriver seg inn i det naturlige og biologiske kjønn, og at dette biologiske kjønn er en passiv og konstant størrelse (Butler 1993:4). Ironisk nok kobler Butler dette dikotomiske synet opp mot Beauvoir. Hun skriver:

Indeed, as much as the radical distinction between sex and gender has been crucial to the de Beauvoirian version of feminism, it has come under criticism in more recent years for degrading the natural as that which is 'before' intelligibility /.../ (Op.cit. s. 4-5).

Videre påpeker Butler, tydelig inspirert av Nietzsches genealogiske metode, at kroppen ikke kan ses på som en konstant størrelse, slik som den gjøres i Beauvoirs idé om *kroppen som situasjon*, den må ses som et historisk og bevegelig fenomen. Butler kritiserer tolkninger som fordrer en kausal forbindelseslinje der enten biologisk kjønn legger føringer for det sosiale kjønn (som fører til den biologiske determinismen som både Butler og Moi kritiserer), eller som nevnt tidligere, en idé om at det sosiale kjønn bestemmer det biologiske. Dersom det siste var tilfellet ville det, ifølge Moi, kunne lede til noe så utenkelig som at den diskursive makten som produserer det sosiale kjønn, ”burde være i stand til å produsere et hvilket som helst antall kjønnede kropper, ikke bare to.” (Moi 1998:76).

Som jeg har vært inne på tidligere ligger Mois løsning på disse problemene i Beauvoirs idé om *kroppen som situasjon*, fordi det ikke leder til biologisk determinisme. Moi forklarer dette ved å se på relasjonen mellom kropp og subjektivitet som ”kontingent”. Med ”kontingent” menes at kroppen har ”spesifikke, men likevel uforutsigbare konsekvenser” for subjektet (Op.cit. s. 119). Nøyaktig hva disse spesifikke konsekvensene er, går ikke Moi noe nærmere inn på, og det er fristende å spørre hva ”spesifikke konsekvenser” er om ikke en mild form for nettopp biologisk determinisme? Og kan man som hos Beauvoir, kalle et

menneske grunnleggende fritt, men samtidig akseptere at den biologiske kroppen legger tydelige (dog ikke endelige) føringer på subjektet?

Slik jeg ser det er Butler enig med både Moi og Beauvoir i at det eksisterer en kropp, og at denne befinner seg innenfor et diskursivt samfunn. Men den kanskje største forskjellen mellom å se *kroppen som situasjon* og Butlers *materialiseringsteori*, er vektlegging av den diskursive makt og hvordan den fungerer. En av de viktigste forskjellene mellom Beauvoirs *kroppen som situasjon* og Butlers *materialiseringsteori* synes å ligge i nettopp Butlers vektlegging av en diskursiv makt. Et vesentlig aspekt ved Butlers teorier, som jeg mener Toril Moi har undervurdert, er Butlers maktforståelse. I et av de foregående sitatene skriver Moi om Butler at: ”For henne er kvinne sosialt kjønn, og sosialt kjønn er definert som en effekt av undertrykkende sosiale maktstrukturer (Moi 1998:111)”. Bruken av begrepet ”undertrykkende” slår meg i denne sammenhengen som en forenkling av hvordan Butler ved hjelp av Foucault forstår hvordan rådende diskurser ikke bare opprettholdes, men også potensielt sett kan endres. For Butler er ikke interessert i å ”begrunne våre liv i en førdiskursiv tilstand, men i den situasjonen vi faktisk befinner oss i innenfor rammen av historisk, sosial og personlig tid” (Langås 2009:2). Dette perspektivet ligger også til grunn for Butlers *materialiseringsteori*, som må forstås som en ”matrise (matrix) som arbeider i relasjonen mellom subjekt og objekt” (Op.cit. s. 2009:4). Det er altså *ikke* en kausal forbindelseslinje slik Moi vil ha det til, men et komplekst samspill mellom kropp og diskurs. Butler skriver: ”Subjected to gender, the ‘I’ neither precedes nor follows the process of this gendering, but emerges only within and as the matrix of gender relations themselves” (Butler 1993:7).

Som nevnt tidligere har Moi kritisert Butler for å bevare en retorikk (biologisk og sosialt kjønn) som uunngåelig bringer med seg deterministiske spekulasjoner. Butler på sin side mener at det ikke er retorikken i seg selv som er problematisk, men den antatte kausale koblingen mellom begrepene som fører med seg problemer. For Butler er det viktig å ikke gi slipp på idéen om en diskursiv makt som toneangivende i kjønnsdebatten, fordi det er nettopp i dette diskursive samspillet mellom kropp og diskurs at endringspotensialet finner sted. Toril Moi på sin side mener at Butlers syn på diskursiv makt er så altomfattende at det fratar mennesket sin frihet. I det følgende ønsker jeg å argumentere for at det finnes en grad av individuell frihet også i Butlers Foucault-inspirerte virkelighet.

Et kritisk blikk på undertrykkeshypotesen og den heteroseksuelle matrise

I første bind av det filosofiske verket "Seksualitetens historie" postulerer Michel Foucault et syn på makt som først og fremst en diskursiv relasjon mellom alle samfunnsaktører. Han setter spørsmålsteget ved en oppfatning av at makt er noe som utøves i et bevisst hierarkisk system og kritiserer det han kaller for *undertrykkeshypotesen*, fordi den legger som premisse at makt utøves i en type dominansrelasjon der den ene part er undertrykker og den andre part blir undertrykt. For Foucault er ikke makt en bevisst strategi som utøves av *en* bestemt instans. Snarere tvert i mot, makt er for Foucault et diskursivt fenomen som bare kan eksistere i relasjoner og når det uttrykkes i handlinger. Ved å se på makt i relasjonen undertrykker – undertrykt mister man blikket for det Foucault kaller en *diskursproduksjon* om kjønn og seksualitet. Og det er nettopp i denne produksjonen, dette samspillet som omhandler seksualiteten at makten faktisk utøves (Foucault [1976] 1995:104).

Judith Butler er inspirert av Foucaults syn på makt som diskursivt. Hun kobler Foucaults maktideologi opp mot det hun selv kaller *den heteroseksuelle matrise*. *Den heteroseksuelle matrise* går ut på at mannlig og kvinnelig kjønnsidentitet forstås som sosiale strukturer (gender), bygget på en iboende biologisk natur (sex), og at en heteroseksuell praksis er utviklet som en naturlig konsekvens av en slik binaritet (Mortensen 2007:123). Dette mener Butler er en tradisjonell måte å forklare heteroseksualitet på som det naturlige og normale. Butler utfordrer deretter dette resonnementet og hevder at den heteroseksuelle praksisen er en ideologisk betinget og påtvunget praksis som har konstruert binære kjønnsideologier, som igjen er med på å forme kroppene våre, vår "natur". For å fremstå som forståelige kjønnede subjekter, tvinges vi av denne rådende kjønnsdiskursen til å imitere kjønnspraksiser som oppfattes som mannlige eller kvinnelige. Ironisk nok er vi gjennom imitasjoner av det vi forstår som vår "natur" selv med på å opprettholde den tilsynelatende kausale koblingen mellom kvinne - kvinnelig – feminin og mann - mannlig – maskulin. Kjønnsmakt er med andre ord for Butler som for Foucault ikke noe som tvinges på oss, snarere er det noe vi selv er med på å produsere ved å spille kjønnnet vårt ut fra en binær oppfattelse av mannlig og kvinnelig (Butler 2000: 170-171, 176 og Mortensen 2007: 124-125).

Feilsitering som endringsstrategi

I dette performative synet på kjønn, ligger det også et potensial for endring mener Butler. Dersom noen (enten bevisst eller ubevisst) spiller sitt kjønn, eller bekjenner

kjønns gjerninger gjort utenfor de etablerte normene, og dette blir repetert nok ganger, vil den såkalte *feilsiteringen* til slutt kunne ende opp som normen. En *feilsitering* kan med andre ord forstås som handlinger som går på tvers av det som til enhver tid blir sett på som normativt (Op.cit. s. 175-176).

For at *den heteroseksuelle matrise* skal kunne fungere som en grunnstruktur i samfunnet, er den avhengig av at noe og noen er med på å opprettholde den. Dette gjøres gjennom de institusjoner og praksiser som etablerer heteroseksualiteten som privilegert. Ved å etablere heteroseksualiteten som noe privilegert og naturlig gitt, realiseres samtidig kjønnen og den påfølgende seksualiteten som nettopp det. Tydelig inspirert av Foucault skriver Butler: ”I wondered whether we do not labor under a similar expectation concerning gender, that it operates as an interior essence that might be disclosed, an expectation that ends up producing the very phenomenon that it anticipates” (Butler 1999: xiv). Matrisen fungerer med andre ord på en slik måte at ”identiteter formes og reguleres, primært ved å ta del i en rekke praksiser, spesifikke handlinger som repeteres med den effekt at vi forveksler årsaken med effekten” (Mortensen 2007:124). Slik sett blir mannlig og kvinnelig oppfattet som effekten av en naturlig gitt heteroseksualitet, mens alle de som faller utenfor denne naturlige forbindelseslinjen (for eksempel homofile, transepersoner, aseksuelle) marginaliseres og stemples som avvik. De strukturene som legger føringer for å opprettholde denne forbindelseslinjen er det vi kaller *heteronormativitet* (Butler 1999:xii).

Et spørsmål om agency?

Et av de viktigste spørsmålene jeg har forsøkt å stille i min presentasjon av Butler og Beauvoir er i hvor stor grad de vektlegger subjektets frihet i forhold til den diskursive makt? Altså hvor plasserer de seg i diskusjonen om forholdet mellom struktur og aktør? For selv om Beauvoir ikke snakker direkte om diskurs (begrepet slik jeg bruker det kom først med Foucault), så velger jeg i denne oppgaven å se på Beauvoirs påstand om at ”det er sivilisasjonen i sin helhet som former dette produktet /.../ som kalles kvinnelig” (Beauvoir 2000:329), som en diskurslignende forståelse av hvordan normer og regler etablerer vår kjønnsidentitet. For Butler er diskursbegrepet helt sentralt, og som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, er det nettopp i denne sammenhengen at Moi kritiserer Butler for en slags kulturdeterminisme. Som forsøkt vist i det forestående avsnittet, mener jeg (i motsetning til Moi) at det ligger en stor grad av handlingsfrihet i Butlers kjønnsforståelse.

Mennesket er ikke grunnleggende fritt slik Beauvoir hevder, men man har det som kalles *agency*. *Agency* kan sies å være et spørsmål om et individs kapasitet til å ta frie valg og et spørsmål om subjektets evne til å påvirke samfunnet gjennom sine valg. Hensikten med *agencybegrepet* er å utelukke noe av den naiviteten som ligger til grunn for en idé om en grunnleggende frihet, men samtidig akseptere subjektet som aktivt handlende (en agent) (Fortier 2002:83).

Butlers matrisebegrep er et eksempel på dette. Matrisen arbeider nemlig i relasjonen mellom subjekt og objekt, noe som medfører at det konstruksjonsbegrepet som Moi kritiserer for å være frihetsfrarøvende, faktisk er helt avhengig av at subjektet har *agency*. Butler skriver: ”/.../ Construction is neither a subject nor its act, but a process of reiteration by which both ”subjects” and ”acts” come to appear at all. There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability” (Butler 1993:9). Med andre ord fungerer matrisen på en sårn måte at subjektet både skaper og blir skapt av gjeldene samfunnsdiskurser. Ved å repetere (reiterate) gjeldene normer og regler, er subjektet samtidig med på å konstituerer denne normen som norm. Men dersom subjektet ikke lenger repeterer de gitte normene innenfor den aktuelle diskursen (*feilsitering*), vil subjektet kunne bidra til en endring av normen. En *feilsitering* kan ifølge Butler foregå på både et ubevisst og et bevisst plan.

Ett av mine hovedanliggende med denne oppgaven er et ønske om å synliggjøre de kjønnsdiskursene som gjør seg gjeldene i norske skuespillerutdanninger. Som argumentert for i avsnittet ovenfor, mener jeg at Butler åpner for muligheten til en endring av disse diskursene. Men en slik endring forutsetter da at subjektet som søker å være drivkraften bak en strukturell endring, på et eller annet vis evner å stille seg utenfor den diskursen som man ønsker å komme til livs, og at vedkommende har den sosiale gjennomslagskraften som skal til for å få gehør for sine idéer. Sentralt i denne oppgaven blir da spørsmålet om hvem i skuespillerutdanningene som har *agency* og om denne utelukkende er en del av en allerede etablert norm, eller om det også finnes handlinger som på et eller annet vis kan sies å legge seg utenfor den allerede etablerte normen?

Det foreløpige teorigrunnlaget for denne oppgaven har vært opptatt av å diskutere hvordan subjektet både er underlagt og medskaper av diskursive prosesser, og hvordan disse diskursene legger sterke føringer for hvordan vi identifiserer oss som kjønnede individer.

Men er det slik at alle innenfor en gitt diskurs har lik mulighet for *agency*? Hvordan kan gitte kjønnsstrukturer endres, og hvem har makten til å endre disse? For den franske sosiologen Pierre Bourdieu, er dette først og fremst et spørsmål om *symbolsk kapital*.

Symbolsk kapital som forutsetning for agency?

Et av mine hovedanliggende med å bruke Bourdieu er å analysere i hvilken grad ulike agenter innenfor skuespillerutdanningen kan fordre forandring i utdanningens arbeid med og holdninger til kjønn. Bourdieu er opptatt av *symbolsk kapital* som et viktig maktelement, og vil hevde at det også finnes hierarkiske strukturer i tillegg til Butlers kjønnsdiskurs som legger sterke føringer for vår mulighet til *agency*. For Bourdieu blir det derfor viktig å analysere hva slags maktposisjon et individ har innenfor et gitt felt. Maktbegrepet til Bourdieu må i denne sammenhengen forstås på en mer hierarkisk måte enn den Foucault og Butler postulerer.

Ett sentralt begrep i denne sammenhengen er Bourdieus teorier om 'field' (*sosiale felt*). *Sosiale felt* kan forstås som etablerte områder innenfor et gitt samfunn som opererer med et eget sett av normer og regler som er spesifikke for det bestemte området. *Sosiale felt* er forholdsvis autonome, samtidig som de både påvirker og lar seg påvirke av andre felt i samfunnet for øvrig. Bourdieus teorier om *sosiale felt* kan sammenlignes med Butlers forståelse av hvordan ulike samfunn er underlagt forskjellige diskurser.

Utdanningssystemer og mer spesifikt; skuespillerutdanningene kan sies å være eksempler på et slikt sosialt felt. Bourdieu opererer med en antagelse om at det innenfor ethvert felt, foregår en maktkamp mellom de tilhørende agentene om å tillegge seg makt og legitimitet innenfor feltet. Med legitimitet mener Bourdieu en slags form for skjult dominans. Den eller de som har definisjonsmakten styrer hvilke diskurser som skal være rådende innenfor det aktuelle feltet. For å ha mest mulig definisjonsmakt er det, ifølge Bourdieu, om å gjøre å skaffe seg mest mulig av den *symbolske kapitalen* tilgjengelig innenfor feltet. *Symbolsk kapital* kan forstås som den verdi eller status man har i kraft av sin posisjon innenfor et bestemt felt. De menneskene som har mest *symbolsk kapital* sitter også på definisjonsmakten. Det er de som etablerer feltets *doxa*. Margaretha Järvinen skriver: "doxa is the same as the official definition of reality, a definition which excludes and represses other definitions" (Järvinen 1999:10). Det er den dominante gruppen (*den symbolske makten*) som alltid definerer *doxa*, men det stilles aldri spørsmål ved dens objektivitet, verken av de dominerte eller dominerende. Dominerte grupper, som for eksempel kvinner,

er ifølge Bourdieu så inkorporert i denne konstruerte virkeligheten at de selv ikke evner å se at de blir undertrykt (ibid.). I en skuespillerutdanning er det nærliggende å tro at det er lærere, regissører og studieledere som er i besittelse av mest *symbolsk kapital*. De kan ses på som feltets hegemoniske aktører, og det er de som definerer hva god skuespillerkunst er og hvilke læringsmetoder som anses for å være best. De aktørene som besitter den *symbolske kapital*, altså den *symbolske makten*, er med andre ord i stand til å definere en (tilsynelatende) objektiv kunnskap som de øvrige aktørene innenfor det *sosiale feltet* vil strebe etter å tilegne seg, feltets *doxa*. Sentralt i Bourdieus teorier står med andre ord idéen om at *symbolsk makt* legger føringer for sosial praksis (Bourdieu 1998: 6-9). Noen sentrale spørsmål til den kommende analysen vil, med utgangspunkt i Bourdieu, være: *Kan man snakke om en symbolsk makt ved de forskjellige skuespillerutdanningene? Hvilke føringer legges i så tilfelle for praksisen ved utdanningen?*

En forutsetning for Bourdieus teorier er at de agentene som ikke selv har definisjonsmakt likevel er interessert i å skaffe seg mest mulig legitimitet innenfor det *sosiale feltet*, og at de er villige til å kjempe for dette. Gjennom kampen om legitimitet er selv de undertrykte aktørene med på å konstituere de rådende diskursene definert av *den symbolske makten*. En slik konstituering av normene vil oppleves som subjektiv, som en del av individets frie handlingsrom, men er ifølge Bourdieu bare et uttrykk for aktørenes underkastelse i et tydelig hierarkisk samfunn. Bourdieus tanker om hvordan den symbolske makten opprettholdes har slik jeg ser det, klare likhetstrekk med Foucaults idéer om diskursproduksjon. Men for Foucault og Butler er det i nettopp dette avhengighetsforholdet mellom aktør og struktur at endringspotensialet ligger. For Bourdieu er strukturenes makt over individet det endelige bildet på en klar hierarkisk relasjon, der individets mulighet for handling er begrenset til bare å handle om det som finnes innenfor den rådende diskursen (Järvinen 1999: 9-10).

Mens Bourdieus forståelse av *sosiale felt* (diskurs) er bygget på en hierarkisk modell der de agentene med størst *symbolsk kapital* er de som setter standarden for resten av feltet, er Butlers diskursbegrep mer dialektisk og må som nevnt forstås med utgangspunkt i Foucaults maktbegrep. Bourdieus tanker om at aktører med forskjellig *symbolsk kapital* kan fordeles i en hierarkisk modell, åpner forhåpentligvis for flere nyanser i min kommende analyse av skuespillerutdanningenes forhold til gestaltning av kjønn. Likevel vil jeg som Järvinen stille spørsmål ved den frivillige underkastelsen som de "undertrykte" aktørene foretar i

Bourdieu's teorier. Betyr dette at Bourdieu utelukker muligheten for at de undertrykte har *agency*?

I likhet med Butler opererer også Bourdieu med en diskursforståelse der enkeltindividers handlinger er det som opprettholder og stabiliserer diskursen. Men hva skjer hvis et individs handlinger ikke lenger sammenfaller med det etablerte? Hos Butler er det nettopp i en slik *feilsitering* at mulighetene for endring oppstår, for Bourdieu derimot er slike avvikende handlinger nært sagt umulige. Han skriver: "it is naïve, even dangerous to suppose and suggest that one only has to 'deconstruct' the social artefacts in a purely performative celebration of 'resistance' in order to destroy them" (Bourdieu 2000:18) Bourdieu ønsker likevel å forstås som en anti-essensialist. Mennesket og kjønn er grunnleggende konstruert, men denne konstruksjonen står så sterkt at den ikke uten videre kan løses opp (slik som hos Butler). De etablerte diskursene er en så kroppsliggjort (embodied) del av mennesket at det ifølge Bourdieu ikke finnes noen annen virkelighet. Järvinen skriver om Bourdieu's konstruktivistiske syn: "the body is the memory of the social world; the gender distinctions are imprinted away from human consciousness and can therefore only with difficulties be reached or transformed" (Järvinen 1999:10). Denne kroppsliggjøringen av sosiale normer og regler kaller Bourdieu for *hexis*. *Hexisbegrepet* har slik jeg ser det klare likhetstrekk med Butlers *materialiseringsteori*. For Bourdieu er *hexis* selve kjernen i et individs identitet og derfor svært vanskelig å forandre.

Hos Butler materialiserer normer og regler (kjønn) seg inn i kroppene våres først og fremst gjennom språket. For Bourdieu er det først og fremst vår rolle som aktører innenfor bestemte *sosiale felt* som inkorporerer normer og regler i våre kropper. Hos både Butler og Bourdieu er individet gjennom språk (Butler) og handlinger (Bourdieu) gjort innenfor et bestemt *sosialt felt*, med på å konstituere de samme normene og reglene som i utgangspunktet la føringer for vår oppførsel. I begge tilfellene må kjønn ses på som en sosial konstruksjon, der vår opplevelse av oss selv som kjønnede individer foregår i et komplekst samspill mellom individ og samfunn. Hos Butler ligger potensialet for endring av diskursen i såkalte *feilsiteringer*, men utover dette sier Butler lite om hvem som kan foreta slike *feilsiteringer* og hvor stor effekten av disse måtte være. Jeg mener derfor at det finnes rom for å kritisere Butler for å undervurdere den betydningen hegemoniske maktstrukturer har på en agents mulighet til å fordre endring av dyptpløyende sosiale diskurser. Bourdieu's teorier derimot har til hensikt å synliggjøre at det kan finnes

hegemoniske strukturer i selve diskursproduksjonen. Ved å bruke Bourdieu har jeg et ønske om å peke på hvordan hierarkiske inndelinger innenfor skuespillerutdanningene vanskeliggjør enkeltstudenters mulighet til å endre rådende kjønnsdiskurser. Med dette som utgangspunkt ønsker jeg å spørre: *Hvilken mulighet har skuespillerstudentene til å endre rådende kjønnsdiskurser ved de ulike utdanningene?*

Oppsummering

Torill Moi vil ved hjelp av Simone de Beauvoir hevde at store deler av vår biologiske kropp ikke kan forklares som en sosial konstruksjon fordi så mange av menneskets biologiske aspekter faktisk eksisterer uavhengig om det finnes en diskurs for dem eller ikke. Moi knytter seg sterkt til Beauvoirs teorier om *levd erfaring* som utgangspunkt for vår identitetsforståelse. Begrepet innebærer en idé om at vår oppvekst har stor innflytelse på hvordan vi definerer oss som kjønnede mennesker, men innebærer også et eksistensialistisk perspektiv der mennesket forstås som grunnleggende fritt. Moi skiller seg på dette punktet radikalt fra Judith Butler, som hun kritiserer for å være en slags kulturdeterminist som ikke åpner for individuell *agency*.

Judith Butler selv ønsker ikke å bli kategorisert som kulturdeterminist. I likhet med Moi er også hun skeptisk til et strukturalistisk syn på biologisk og sosialt kjønn som binære motsetninger. Butler forsøker gjennom sin *materialiseringsteori* å vise hvordan det språket vi har etablert innenfor gjeldene diskurser skaper rammene som kroppen forstås gjennom. Ved å anvende Foucault, kritiserer Butler et hierarkisk syn på kulturelle diskurser, og hevder i stedet at disse blir skapt gjennom gjentakelser av språklige og kroppslige tegn. For Butler er det først og fremst denne repeteringen av etablerte og forståelige tegn som statuerer det diskursive. Med andre ord er ikke en diskursiv makt noe som pålegges oss, det er noe vi selv er med på å skape. I dette synet ligger det også et potensiale for endring. Ved å bryte repeteringen av det normative, gjennom det Butler kaller *feilsiteringer*, så finnes det muligheter for å forskyve hva som anses for å være normativt innenfor den gitte diskursen.

Slik jeg ser det, har Pierre Bourdieus teorier om *hexis* og *doxa* sterke fellestrekk med Butlers *materialiseringsteori* og hennes diskursive forståelseshorisont. Men de to teoretikerne skiller seg radikalt på et viktig punkt. For mens Butler ser på diskursproduksjon som en anti-hierarkisk prosess, er Bourdieus teorier bygget på en idé om et hierarkisk maktsamfunn. Ved

å bruke Bourdieu har jeg forsøkt å stille spørsmål ved effekten av Butlers *feilsiteringer*. Gjennom en hierarkisk lesing av samfunnet stiller Bourdieu seg kritisk til hvorvidt marginaliserte grupper uten en viss mengde *symbolsk kapital* kan ha *agency*. For at en persons feilisetringer skal ha noen konsekvens på samfunnets *doxa*, er man, ifølge Bourdieu, avhengig av at vedkommende har en viss grad av defineringsmakt innenfor den gitte *doxaen*.

Avslutning

Det teorigrunnlaget som jeg nå har presentert legger sterke føringer for det videre metodiske arbeidet i denne oppgaven, der *hensikten er å undersøke på hvilken måte kjønn legger føringer for rollegestalten i norske skuespillerutdanninger*. Jeg har i løpet av teorikapitlet beveget meg i retning av en post-strukturalistisk filosofi, der dekonstruksjon av rådende diskurser står sentralt i forståelsen av hvordan individer blir kjønnnet.

I analysen som følger, ønsker jeg å fortsette med en dekonstruksjon og en kritisk drøfting av de rådene kjønnsdiskursene som ligger til grunn for arbeid med en rolle innenfor norske skuespillerutdanninger. Analysen er delt i to deler; en teoretisk analyse som tar for seg noen av de mest sentrale skuespiller- og teaterteoretiske retningene som ligger til grunn for skuespillerutdanningene, og analyserer dem i lys av kjønnsteorien som er drøftet i dette kapitlet. Og en empirisk analyse som tar utgangspunkt i observasjoner og intervjuer som ble gjennomført i løpet av feltarbeidet ved de respektive utdanningene.

Ved å dele analysen i en teoretisk og en empirisk del, søker jeg å gjøre en mer omfattende undersøkelse enn hva som ville vært mulig ved bare å analysere en av delene. I diskusjonen av de ulike teater- og skuespillerteoriene har jeg til hensikt å kartlegge noen av de mest sentrale arbeidsmetodene som anvendes i skuespillerutdanningene. Det empiriske materialet legger grunnlag for en analyse av sentrale deler ved det praktiske arbeidet i utdanningene, og analysen søker å drøfte disse opp mot den etablerte kjønnsteorien. De to analysedelene skal med andre ord utfylle hverandre, og de stedene der det lar seg gjøre vil jeg også drøfte dem opp mot hverandre. På den måten ønsker jeg at det teater- og skuespillerteoretiske grunnlaget også skal fungere som et hjelpemiddel i analysen av empirien.

4 TEORETISK ANALYSE

Ulike skuespiller- og teaterteorier sett i et kjønnsperspektiv

Dette kapitlet tar utgangspunkt i tre ulike teaterparadigmer knyttet til de tre skuespillerutdanningene og har til hensikt å analysere disse ved hjelp av noen av de mest sentrale begrepene fra forrige kapittel. Valg av skuespiller- og teaterteoretisk ståsted er basert på en undersøkning av de ulike utdanningenes studieplaner, samt gjennom observasjoner og samtaler med studenter og lærere tilknyttet til forskjellige skolene.

I Kunsthøgskolen i Oslos læreplan står det at ”Utdannelsen tar utgangspunkt i den russiske skuespiller, regissør og teaterpedagog Konstantin Stanislavskijs arbeider”, og at “hans metoder for å arbeide fram roller utgjør en viktig del av studiet” (Læreplan, Kunsthøgskolen i Oslo)⁹. Jeg ønsket å ta utgangspunkt i Stanislavskijs bok: ”An actor prepares” for å forstå den teatertradisjonen som ligger til grunn for arbeidet med Stanislavskijs metode. Som et supplement til Stanislavskijs teorier, har jeg valgt å bruke Irina Malochevskajas bok ”Regiskolen”. Boken bygger strengt på Stanislavskijs teorier og sikter mot regissører som ønsker å jobbe med hans metoder. Jeg har valgt å ta med denne boken i teorigrunnlaget mitt av to viktige grunner: For det første fordi boken byr på en norsk oversettelse av Stanislavskijs mest sentrale begreper, og fordi bokens forfatter(e) har en sterk tilknytning til skuespillerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo, gjennom mange års undervisning av både skuespiller- og registudenter (Malochevskaja 2002: 12-17).

Høgskolen i Nord-Trøndelag, har i motsetning til Kunsthøgskolen i Oslo, ikke noen uttalt forankring i en bestemt teater- og skuespillerteoretisk retning. Likevel vil jeg våge å påstå at de mest omfattende fagene, Bevegelsesarbeid 1 og 2 og Skuespillerarbeid 1 og 2, slik de står beskrevet i læreplanene, i all hovedsak bygger på en skuespillertradisjon etter Jaques Lecoq. Dette kommer tydelig frem i fagenes oppbygging, der det fokuseres på arbeid med kropp, anatomi, bevegelsesanalyse, masker og ulike sjangre som blant annet; tragedie, melodrama, commedia dell’arte og klovn (Læreplan, Høgskolen i Nord-Trøndelag).

På Akademi for scenekunsts hjemmesider kan man lese:

Studienes kunstneriske profil er inspirert av internasjonal scenekunst hvor

⁹ Det finnes forskjellige måter å stave Stanislavskij på. I teksten velger jeg å bruke den norske stavemåten som er med ’j’ på slutten av navnet, mens det i referansene til hans bok som er på engelsk, vil stå Stanislavski.

persepsjon av bilder, rom, lyd og kroppslighet er likestilte elementer. Scenekunst som eksperimenterer med klassikere og sammenstillinger av kunstartene blir brukt som referanser for en undersøkende forståelse av hvor teaterkunstens utfordringer finnes i dag. Forskjellige former for samspill mellom scenografi (rom) og skuespill (mennesker og deres handlinger) er vesentlig i utdannelsen (Læreplan, Akademi for scenekunst).

I likhet med Høgskolen i Nord-Trøndelag bygger heller ikke dette studiet på noen definert teaterteori, men studiets vektlegging av et anti-hierarkisk teater, som likestiller elementer fra flere forskjellige kunstarter, kan sies å peke i retning av en postdramatisk teatertradisjon. Det finnes uoversiktlig store mengder med litteratur på dette feltet, og for at oppgavens omfang ikke skal vokse seg for stort, har jeg i all hovedsak valgt å bruke Hans-Thies Lehmanns bok ”Postdramatic theatre” som innfallsvinkel til å forstå noen sentrale trekk ved Akademi For Scenekunsts undervisningsmetoder.

Utover disse tre hovedforankringene har alle skolene gjestelærere og kurs i andre teatertradisjoner enn de jeg har beskrevet. I tillegg tilsier mine observasjoner under feltarbeidet og i intervju med både studenter, lærere og eksterne regissører at teatertradisjoner med røtter i de ulike teoriene er utbredt ved alle de tre skolene. Som eksempel kan det nevnes at oppsetningene ved både Kunsthøgskolen i Oslo og Høgskolen i Nord-Trøndelag tidvis bar klare referanser til Lehmanns postdramatiske teater. Alle skolene har arbeidet med Commedia dell’arte og studentene ved både Høgskolen i Nord-Trøndelag og Akademi For Scenekunst rapporterer om arbeid som tar utgangspunkt i Stanislavskijs teorier. Dette innebærer med andre ord at de ulike skuespiller- og teaterteoretiske utgangspunkt ikke er uløselig knyttet til de bestemte skolene.

Konstantin Stanislavskij

”To play truly means to be right, logical, coherent, to think, strive, feel and act in unison with your role.” (Stanislavski 2008:14).

Sitatet ovenfor statuerer tydelig Stanislavskijs skuespillerteorier og hva som i hans øyne burde være teateret og skuespillerens overordnede mål: ”To play truly”. For å forstå Stanislavskijs teorier er det essensielt at man vet noe om hans bakgrunn og den tiden han skrev i. Stanislavskijs liv i teateret er på ingen måter ensidig. Han gikk igjennom flere perioder med blant annet symbolistiske og dadaistiske trekk (på samme tid som Appia og

Craig), men det er i all hovedsak hans arbeide for en realistisk skuespillerteknikk som har gjort han til en kjent figur i teaterhistorien (Nygaard 1996:33).

For Stanislavskij var det først og fremst skuespillerens holdning og teknikk som skulle forbedres for å sikre en ny og mer genuin realisme i teateret. I sin mest kjente bok "An actor Prepares" ("En skuespillers arbeide med seg selv") skriver Stanislavskij om skuespillere fra "den gamle realismen": "At first they feel the part, but they merely remember and repeat the external movements, intonations, and expressions they worked on at first, making this repetition without emotion" (Stanislavski 2008:20). Videre påpeker Stanislavskij viktigheten av *å føle* på scenen, skuespillerne i Stanislavskijs teaterparadigme oppfordres til gjennomleve rollefigurens indre liv. Hovedmålet med Stanislavskijs psykofysiske teknikk er å gi skuespilleren en så logisk og helhetlig inngang til rollefiguren, at det rører ved skuespillerens underbevissthet (Op.cit. s. 300).

Handling og mål

I Stanislavskijs system er rollefigurenes handling kjernen i alt, det er hovedessensen i all skuespillerkunst, å være handlende. I Stanislavskijs verden skal alle handlinger lede mot noe konkret. Man skal ikke under noen omstendigheter handle uten en hensikt, uten et *mål*. Å handle ene og alene med det som motiv å vise en bestemt følelse er helt meningsløst. Stanislavskij skriver: "Never seek to be jealous, or to make love, or to suffer, for its own sake. All such feelings are the result of something that has gone before". (Op.cit. s. 41). For at en handling skal være god, må den med andre ord tjene et høyere mål enn handlingen alene. I boken "An actor prepares" gir regissøren sine studenter en oppgave: *Dere begynner dere i ei helt vanlig stue. Hva skjer hvis det står en gal morder på utsiden og vil inn?* Studentene løper umiddelbart for å barrikadere døren. Alle emosjoner (frykt, stress, sinne også videre) som eventuelt oppstår, skjer organisk og er sterkt knyttet til de fysiske handlingene som alle er rettet mot et felles mål: Å hindre den gale morderen fra å komme inn i stua (Op.cit. s. 46-47).

Stanislavskijs vektlegging av at handlinger skal være aktive og tjene et formål utover handlingen selv, er slik jeg ser det, et verdisyn han deler med Simone de Beauvoir og hennes favorisering av *transcendentale* handlinger fremfor *immanente*. For Stanislavskij er det ikke interessant å se en skuespiller som ikke jobber for å oppnå noe utover bare å vise emosjoner. En handling skal lede til noe konkret, den skal være av en *transcendental* karakter. For

Beauvoir sto *transcendentale* og *immanente* handlinger i klar relasjon til samtidens kjønnsdiskurs, og det var viktig for henne at kvinnen, som det er viktig for Stanislavskij at skuespilleren, søker etter å overskride og utvikle seg selv gjennom *transcendensen*. *Immanens* er hos dem begge et onde som ikke leder noen vei.

Stanislavskij selv forholder seg ikke til noen kjønnsdiskurs i sine teorier, men i en oppgave som har til hensikt å undersøke rådene kjønnsdiskurser i skuespillerutdanningene, kunne det være interessant å spørre om hvorvidt Beauvoirs kjønnede forståelse av *transcendens* og *immanens* også gjør seg gjeldene i studentenes rollegestaltung? Dette kommer jeg tilbake til i den empiriske analysen.

Drivende omstendighet

Innenfor Stanislavskijs skuespillerunivers vil det han kaller den *drivende omstendigheten* legge sterke føringer for en persons mulighet til å oppnå *transcendens*, slik som for eksempel Beauvoirs patriarkalske samtid legger begrensninger på kvinners handlingsrom. Situasjonen som ble gitt i improvisasjonen der den gale morderen står utenfor huset og vil inn, kan ses på som en *drivende omstendighet*. Skuespilleren må alltid forholde seg til den omstendighet hun befinner seg i. De mest fruktbare omstendighetene vil, ifølge Stanislavskij, kunne legge sterke føringer på både mål og handling. Et eksempel: Dersom man tilfører den opprinnelige omstendigheten et ekstra element; dere er alle i stua og venter på besøk, utenfor er det en gal morder som vil inn. Ved å tilføre en ekstra liten detalj vil omstendigheten endre mest sannsynlig både skuespillernes mål og handling. Nå er det ikke lenger nok å holde den gale morderen ute, man må også sørge for at hun ikke får kloa i den kommende gjesten. Stanislavskij skriver:

Properly investigated 'given circumstances' will help you to feel and to create a scenic truth in which you can believe while you are on the stage. Consequently, *in ordinary life, truth is what really exists, what a person really knows. Whereas on the stage it consists of something that is not actually in existence but which could happen* (Op.cit. s. 128).

Stanislavskij peker her på teateret som fiksjon, som en imitasjon av den virkelige verden. Teaterets oppgave er å konstruere en scenisk virkelighet som minner om vår egen. Rammene som legger føringer for rollenes handlingsrom skal analyseres og defineres som *de drivende omstendigheter*. I eksempelet med morderen er *den drivende omstendigheten* definert på en måte som gjør at den generer handling. Men det finnes også omstendigheter som er definert

på en måte som gjør at mulighetene for handling begrenses eller vanskeliggjøres. I eksempelet over er omstendighetene spesifisert til å passe en bestemt scene, men det sies lite om de omstendighetene som ligger utenfor den konkrete situasjonen.

I boken ”Regiskolen” beskriver Irina Malochevskaja viktigheten av å definere stykkets *grunnleggende foreslåtte omstendighet (GFO)*. Malochevskaja skriver: ”Denne omstendigheten defineres slik; det miljø som ikke kan forandres i løpet av hele stykkets utvikling, som opptar seg i forfatterens sjelelige smerte, og som er ”gravid” med forestillingens problem” (Malochevskaja 2002: 55). Et stykkes *GFO* kan med andre ord sies å være en definisjon av den diskursen som etablerer normene for den (sceniske) virkeligheten som rollefigurene lever i. Stykkets *GFO* skal hjelpe skuespiller og regissør til å definere rammene for den sceniske virkelighet. Malochevskaja skriver at denne rammen er noe som ”opptar seg i forfatterens sjelelige smerte” og at ”den grunnleggende foreslåtte omstendighet er det miljø hvor vi finner stykkets problem konsentrert” (Op.cit. s. 55 og 58).

I Henrik Ibsens ”Et dukkehjem” kan man for eksempel si at stykkets *GFO* er noe i retning av; en verden der kvinner og menn ikke har samme mulighet til å handle i frihet. Det er dette som skal problematiseres, og det er denne virkelighetsdiskursen som skaper konfliktene mellom rollene. Hadde omstendighet vært en annen, hadde ikke Nora behøvd å forfalske mannens underskrift. Dette er en handling som kommer som en konsekvens av at Nora lever i en verden der kvinner har innskrenket frihet. Sett i lys av Butlers *materialiseringsteori* vil denne diskursive omstendigheten ikke bare gjøre det vanskelig for en kvinne å oppnå *transcendens*, diskursen vil også være så internalisert (embodied) i kroppen hennes at hun mest sannsynlig ikke vil ha noe ønske om å være overskridende. Et stykkes *GFO* legger med andre ord sterke føringer på en rolles handlingsrom. Stanislavskijs teaterparadigme forholder seg til diskursproduksjon som en elementær del av karakterenes virkelighet. På denne måten er hans teorier med på å peke på de strukturene som både Bourdieu, Butler, Moi og Beauvoir mener gjør seg gjeldende også i vårt samfunn. Men i motsetning til kjønnteoretikerne så setter ikke Stanislavskij disse strukturene i sammenheng med kjønn. Han nøyer seg med å etablere et teaterunivers som speiler en virkelighet som er grunnleggende konstruert, deretter er det opp til regissør og skuespiller å definere hvilke føringer disse strukturene legger på de ulike rollefigurene.

Ettersom Stanislavskij selv ønsker at hans teaterunivers skal ses på som en realistisk kopi av virkeligheten, vil det være nærliggende å tro at de drivende omstendighetene i en dagsaktuell oppsetting også sier noe om de rådende diskurser som omgir oss til vanlig. Malochevskaja siterer Stanislavskij som skriver om skuespillerens arbeidsprosess: ”Gå ned i dybden i den prosessen, så vil dere oppdage at den er en indre og ytre analyse av dere selv – av mennesket under livets og rollens betingelser” (Malochevskaja 2002:77). ”Rollens betingelser” kan forstås som de normer og diskurser som *materialiserer* seg i rollefiguren, eller som Bourdieu ville sagt; rollens *hexis*. Man kan med andre ord si at rollefiguren gjennom handlinger er med på å konstituere *de drivende omstendighetene* (diskursen) i et stykke, samtidig som *de drivende omstendighetene* legger føringer for rollens handlingsrom. Slik jeg leser Stanislavskij er et arbeid med en rollefigur på mange måter det samme som en analyse av seg selv og det samfunnet man er en del av, fordi våre handlingsmønstre, gitt innenfor en gitt diskurs, reflekteres i teateret. Det vil derfor være nærliggende å tro at det finnes en sammenheng mellom de diskursene som definerer skuespillerstudentenes *hexis* i det virkelige liv og de omstendighetene studentene legger for sine fiktive roller.

Levd erfaring

Denne tette forbindelsen mellom studentenes virkelige liv og rollen de spiller forsterkes gjennom bruken av det Stanislavskij kaller for *det magiske hvis*. Dette er en metode som gir skuespilleren en mulighet til å forestille seg hvordan hun selv ville reagert dersom hun hadde vært i samme situasjon som rollen. Skuespillerne bruker sin egen *levde erfaring* i skuespillerarbeidet sitt. Det er ikke interessant å bare beskjeftige seg med den fysiske verden som er kostymer, kulisser, publikum også videre. Skuespilleren må tro på de omstendighetene som er rollefigurens virkelighet, liksom et ekte menneske tror på sitt eget liv.

Truth on the stage is whatever we can believe in with sincerity, whether in ourselves or in our colleagues. Truth cannot be separated from belief, nor belief from truth. They cannot exist without each other and without both of them it is impossible to live your part, or to create anything (Stanislavski 2008:129).

For Beauvoir, som for både Butler og Bourdieu, er et menneskes *levde erfaring* helt klart kjønnet. Det kan derfor være nærliggende å anta at den erfaringen som skuespillerne tar med seg inn i arbeidet med en rolle også er preget av en diskursiv definisjon av mannlig og kvinnelig. Forskjellen mellom de tre kjønnteoretikerne kan blant annet sies å være at *levd*

erfaring i Beauvoirs eksistensialistiske perspektiv også innebærer en fri vilje som står utenfor de etablerte diskursene. En skuespiller som anvender sin egen *levde erfaring* i arbeid med en rolle kan med andre ord velge å bryte med den etablerte kjønnsdiskursen dersom hun ønsker det. Skuespillerens kjønnsgestaltning innebærer med andre ord et element av fri vilje. Skuespilleren velger selv hvordan hun ønsker å gestalte rollen sin.

For Butler derimot er kjønnsnormene *materialisert* i kroppen vår på en slik måte at frihet bare er mulig innenfor en diskursiv ramme. Dette innebærer at vår tids etablerte kjønnsdiskurs vil følge en skuespiller inn i arbeidet med en rollefigur. Det samme kan sies om Bourdieus ide om *hexis*. Diskursen er en så kroppsliggjort del av mennesket at det ikke finnes noen annen virkelighet. Vår tids kjønnsdiskurs vil med andre ord legge sterke føringer for en skuespillers rollegestaltning.

I lys av Bourdieu må kjønnsdiskursen også forstås som hierarkisk. Vi lever, ifølge Bourdieu, i et patriarkalsk samfunn der en kvinnes *hexis* innebærer at hun har mindre verdi enn en mann (Järvinen 1999:10). For en skuespiller som arbeider etter Stanislavskijs metode, der grensene mellom rollen og skuespillerens liv ideelt sett skal sammensmelte, så vil det i lys av Bourdieus teorier innebære at en kvinnelig skuespillers *levde erfaring* har lavere verdi enn en manns i arbeid med en rolle. Dette blir en viktig spørsmål i analysen av det empiriske materialet. *Har kvinners hexis lavere verdi enn menns i arbeidet med en rolle?*

Jacques Lecoq

”I have discovered that the body knows things about which the mind is ignorant” (Lecoq 2002:8)

Jacques Lecoq var utdannet fysioterapeut, og var svært opptatt av den fysiske kroppen og dens teknikker. Lecoq ble interessert i teater da han under den tyske okkupasjonen av Frankrike deltok i en gruppe som ønsket å bruke fysiske bevegelser, miming og dans til å markere sin motstand mot okkupasjonen. I forordet til Lecoqs bok “The moving body” kan man lese:

”While many of the most creative actors, designers, architects, psychologists and teachers, based their artistic practice on his pedagogy, its principles were little known or understood by those who had not participated in the life of the school. No doubt this was partly because his teaching was so profoundly

rooted in the body. It taught the essential laws of physical movement in space” (Op.cit. s. 2002:xi).

Dette er et viktig aspekt som i særskilt grad gjør seg gjeldende når man skal prøve å drøfte Lecoqs teknikker, for i motsetning til Stanislavskij har ikke disse noe teoretisk fundament som er nedfelt i skrift. Lecoq forsøker likevel å beskrive sine teknikker i boken ”The moving body”, der han forteller om et utdanningsforløp som strekker seg over to år, med to separate deler. Disse gjenspeiler skuespillerutdanningen ved ”L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq” i Paris, Frankrike.

Det første året er først og fremst fysisk. Gjennom arbeid med masker og bevegelsesanalyse skal studentene gjenopplage kroppen og dens funksjoner. Det andre året i Lecoqs skole tar for seg sjangerarbeid. Studentene tar med seg arbeidet fra første året og begynner å arbeide med ulike tilnærming til sjangre som melodrama, commedia dell'arte, bouffon, tragedie og klovn. De ulike innfallsvinklene er ment som deler i en helhet og kan ikke uten videre løsrives fra denne. Felles for alt arbeidet er at det bygger på fysiske improvisasjoner, med det som mål å utvikle et bredt spekter av kunnskap. Lecoq skriver: ”Movement, as manifested in the human body, is our permanent guide in this journey from life to theatre” (Op.cit. s.16).

I motsetning til Stanislavskij ønsker Lecoq en skuespillerkunst som distanserer seg fra skuespillerens personlige liv. Et viktig mål for Lecoqs skuespillere er evnen til å spille med en viss distanse til rollen de portretterer, for i motsetning til i en kinosal hvor kamerateknikk kan bringe skuespilleren så nær publikum som ønskelig, finnes det i teateret en fysisk distanse mellom publikum og skuespilleren, forklarer Lecoq. For å nå forbi denne avstanden er det ikke nok at skuespilleren ”er seg selv”. Hun må spille. Arbeidet med masker skal hjelpe skuespillerstudentene på veg til å finne en metode til å skape rollefigurer. Lecoq skriver:

There is a huge difference between actors who express their own lives, and those who can truly be described as players. In achieving this, the mask will have had an important function: the students will have learned to perform something other than themselves, while nevertheless investing themselves deeply in the performance. They have learned not to play themselves but to play *using* themselves. In this lies all the ambiguity of the actor's work (Op.cit. s. 63).

I likhet med Stanislavskij og i motsetning til det postdramatiske teater som jeg kommer tilbake til senere, så definerer Lecoq teaterverdenen som en egen sfære separat fra den virkelige verden. Ved å bruke kroppen til å oppdage og utforske de fysiske kvalitetene i omgivelsene rundt seg (det kan være jord, luft, tre, metall også videre), skal elevene ved hjelp av det han beskriver som *nøytralmasken*, utvide sine referanserammer og en sensitivitet for den materielle verden rundt seg. Lecoq forklarer: "My aim is for the students to acquire a taste for such qualities, exactly as a gourmet will recognize the subtle difference between flavors (Op.cit. s.45).

Maskearbeid

Arbeidet med nøytralmaske er en del av det første året i Lecoqs skole, der oppdagelse av kroppen og dens funksjoner står i sentrum. Hensikten med nøytralmasken er at den skal gi skuespilleren en følelse av nøytralitet og ro. Den kan beskrives som et slags nullpunkt som gjør en ekstra oppmerksom på alt som er rundt en, uten noe indre konflikt. Målet er å frigjøre skuespillerens kropp. Arbeidet med nøytralmasken starter med at elevene "våkner opp for første gang". Målet er å styrke studentenes evne til å skape en imaginær verden, for deretter å oppleve og iaktta denne verdenen med kroppen. Det er en identifikasjonsprosess som forbereder studentene på den type identifikasjonsarbeid som etterhvert blir aktuelt i arbeidet med ulike rollefigurer (Op.cit. s. 41-42). Lecoq skriver: "Essentially, the neutral mask opens up the actor to the space around him. It puts him in a state of discovery, of openness, of freedom to receive" (Op.cit. s. 37).

I tillegg til arbeidet med nøytralmasken, finnes det også utallige former for ekspressive masker. Noen er allerede knyttet til bestemte karakterer, mens noen lages av studentene selv. Felles for de ekspressive maskene er at de viser de ulike karakterene i grove trekk. Målet er karikering fremfor dyp psykologisk realisme (Op.cit. s. 54). Lecoq skriver om arbeidet med ekspressive masker: "It purifies the performance, filtering out the complexities of psychological viewpoint, and imposing guiding attitudes on the whole body" (Op.cit. s. 55).

Etter maskearbeidet jobber studentene videre med å perfektionere arbeidet med kroppen. De tar utgangspunkt i en bevegelsesanalyse gjort av Lecoq, der målet er å unngå psykologisering. Å analysere en fysisk handling handler, ifølge Lecoq, ikke om å uttrykke en mening, så mye som det handler om å skape en bevissthet over hvilke muligheter som ligger latent i den fysiske kroppen. Gjennom den utelukkende kroppslige tilnærmingen,

skapes noen objektive og fysiske referansepunkter som senere kan overføres til arbeidet med mer "dramatic content" (Op.cit. s. 75 og 84).

Lecoq ønsker med andre ord at skuespillerens arbeid *ikke* skal bygge på skuespillerens *levde erfaring*, tvert i mot så søker Lecoq seg bort fra det han kaller en psykologisk innfallsvinkel. Lecoq skiller seg her drastisk fra Stanislavskijs psykofysiske metode, der noe av det fremste som kan skje er at rollen sammensmelter med skuespillerens underbevissthet (Stanislavski 2008:300). Slik jeg leser Lecoq er en av de viktigste funksjonene til arbeidet med nøytralmasken å skape en distanse mellom rolle og skuespiller. For Lecoq er en rolle noe som skuespilleren "tar på seg", det er ikke noe som skal gjennomleves på en sann måte at grensen mellom rolle og skuespiller blir utydelig, slik vi så hos Stanislavskij. Lecoq skriver om arbeid med en rolle at "neither belief nor identification is enough – one must be able to genuinely play" (Lecoq 2002: 17). Veien til dette spillet (play) starter med arbeid med kropp og maske. På dette feltet bryter Lecoqs teorier radikalt med logikken som ligger til grunn for store deler av kjønnteorien. For Butler og Bourdieu vil denne følelsen av nøytralitet som Lecoq ønsker å oppnå gjennom arbeid med nøytralmasken være falsk, fordi sosiale normer er *materialisert* inn i våre kropper (*hexis*). Dette er ikke noe Lecoq tar hensyn til. Det kan virke som at det er nettopp ved å bruke kroppen, ikke språket og intellektet, at Lecoq mener det blir mulig for skuespilleren å frigjøre seg fra egen *levd erfaring*, slik at en distanse mellom skuespiller og rolle er mulig å oppnå.

Sett i lys av Butlers *materialiseringsteori* vil ikke en frigjøring fra språket nødvendigvis skape noen distanse mellom rolle og skuespiller. Slik jeg ser det, forsøker Butler gjennom sine teorier å problematisere språket som en nødvendig forutsetning for tenkning. Virkeligheten er forskjøvet fra et objektivt til et intersubjektivt plan, der rammen for virkeligheten er språklig. Språket er knyttet opp til en kulturs rådende diskurser, og er dermed med på å klassifisere virkeligheten på sin bestemte måte (Alvesson og Sköldberg 2008:195-196). Lecoq prøver å komme seg bort fra denne språkliggjøringen av verden, ved å gjenoppdage verden på ny, uten språket, men med kroppen. Likevel forklarer Lecoq at han opplever store kulturelle forskjeller også i elevenes kroppslige uttrykk, avhengig av hvilket land de kommer fra (Lecoq 2002:131). Dette ville Butler og Bourdieu forklare ved å si at ulike diskurser er "embodied" i våre kropper. Butler kaller dette *materialisering*, Bourdieu kaller det kroppens *hexis*. Med dette som utgangspunkt kan man si at Lecoqs ide om nøytralitet og distanse mellom rolle og skuespiller ikke er mulig. Skuespillerens *levde*

erfaring er *materialisert* inn i hennes kropp, så selv om Lecoq ikke ønsker en psykofysisk sammensmelting mellom rolle og skuespiller, er heller ikke et absolutt skille mellom rolle og skuespiller mulig.

Det andre året i Lecoqs skole skiller seg dramatisk fra det første. Det ultimate målet for år nummer to er ”dramatic creation”. Året tar sikte på å utforske sjangerne; Melodrama, Commedia dell’arte, Bouffons, Tragedie og Klovn.

Melodrama og tragedie

Melodramaet tar for seg de store emosjoner og søken etter rettferdighet. Studenter jobber med rollefigurer med en grunnleggende tro på absolutte verdier. Målet med melodramaet er å skape en troverdig rolle og få publikum til å gråte av sympati for de ulike rollefigurene og deres skjebner. For at dette skal være mulig, må skuespilleren evne å overbevise publikum om at det som er sant for rollen også er sant for dem (Op.cit. s. 114).

Gjennom arbeid med tragediekoret slik vi kjenner det fra antikkens tid, får studentene kjenne på hvordan man i et fellesskap kan samles om de samme meninger og emosjoner. ”For the students, the major discovery when they work on tragedy is how to make connecting links. They discover what it really means to be connected, both with the ensemble and with space” (Op.cit. s. 135). En viktig del av korets oppgaver er å respondere på heltens tanker og handlinger. Dette leder etter hvert til arbeid med tekst. I motsetning til Stanislavskij, så ønsker ikke Lecoq at teksten skal analyseres, men erfares med kroppen. En måte å gjøre dette på er å gjøre fysiske bevegelser mens man sier teksten, men uten å tenke på dens oppbygning. Målet med en slik øvelse er å frigjøre teksten via kroppen, slik at kroppen i seg selv ikke oppleves som en hindring (Op.cit. s. 146).

I arbeidet med tragediekoret kan det virke som skuespillerens kropp får en annen funksjon enn den gjorde i arbeidet med for eksempel nøytralmasken. Lecoq skriver ”the body knows things about which the mind is ignorant (Op.cit. s. 8). Denne kroppslige kunnskapen, mener Lecoq, som jeg har vært inne på tidligere, er forskjellig fra student til student avhengig av studentens kulturelle bakgrunn. Selv om Lecoq selv ikke knytter sine teorier opp i mot verken kjønn eller samfunnet for øvrig, kan hans observasjoner av en kulturelt betinget kropp tjene som et eksempel både på Beauvoirs idé om *levd erfaring*, og på Bulter og Bourdieus ideer om en diskursiv virkelighet som er *materialisert* i våre kropper (*hexis*).

Studenter fra ulike kulturer har ulik *hexis* og derfor også ulike tilnærminger til arbeidet med rollen. I arbeidet med tragediekoret vil det være nærliggende å tenke at rådende diskurser kommer til uttrykk i skuespillerens kroppslige tilnærming og derfor også vil legge føringer for innholdet i det tragediekoret viser. Men Lecoq ønsker ikke at skuespillerstudentene skal legge føringer på arbeidet med tragedieteksten. Det er først og fremst regissørens oppgave. Lecoq skriver: "My teaching method stay clear of any interpretation, concentrating on the constant respect for the internal dynamics of the text, avoiding all *a priori* readings" (Op.cit. s. 146). Uttalelsen reiser et lignende spørsmål som i drøftingen av arbeidet med nøytralmasken: *Vil en utelukkende kroppslig tilnærming til rollen frigjøre skuespilleren fra subjektivitet?*

Commedia dell'arte

Commedia dell'arte "brings into play all the great trickeries of human nature: persuading people, duping them, taking advantage: it deals in urgent desires and its characters are concerned with survival" (Op.cit. s. 116). Lecoq kritiserer stereotypifiseringen som lett kan bli tilfellet når man arbeider med commedia dell'arte, da det raskt kan bli klisjefylt og kjedelig. Lecoq ønsker i stedet at studentene skal være kreative og ikke la seg låse av tradisjonen. Studentene skal utforske sin egen kreativitet innenfor de rammene som blir satt av de ulike karakterene og deres behov. Fremfor noe annet skal arbeidet med commedia fokusere på å avsløre det skjulte. Rollefigurene forsøker å bedra hverandre på jakt etter penger, mat, drikke eller sex, men finner seg ofte fanget i sin egen felle. Selve handlingsforløpet i disse scenene er lineært, det er spørsmålet om hvem som er den drivende kraften som avgjør dynamikken i scenen. Lecoq skriver: "The driving force is not *what* to play but *how* it should be played. What forces are brought into play? Who is pulling? Who is pushing?" (Op.cit. s.115-119).

Til tross for at Lecoq kritiserer den stereotypifiseringen som har skjedd siden formens opprinnelse på midten av 1500-tallet, så poengterer han at det ikke er ønskelig med en modernisering av formen. Forslag om å flytte de arketyperiske karakterene over i et moderne samfunn som minner mer om vårt eget er utenkelig for Lecoq. Han skriver:

Historically, the social relations of the commedia are immutable. There are masters and there are servants, but the idea is not to change society. It is to shed light in human nature through its comedy made up of the deceptions and compromises which are indispensable to the survival of the characters (Op.cit. s. 124).

Lecoqs ønske om å bevare karakterene i deres originale format utgjør, slik jeg ser det, en utfordring i en skuespillerutdanning som søker likestilling mellom kjønnene, ettersom flesteparten av karakterene er menn. Lecoq selv trekker frem blant andre Harlequin, Pantalone, Brighella, Ill'Capitano, I'll dottore og Taraglia som noen av de mest sentrale commedia figurene (Op.cit. s. 116). Alle disse er menn. Selv sier ikke Lecoq noe om hvorvidt disse rollene kan spilles av både kvinner og menn, men det vil være nærliggende å tro at hans skepsis mot modernisering av formen også legger begrensinger for hvem som gestalter de ulike rollene.

Flere av commedia dell'arte karakterene kan sies å bygge på en stereotyp oppfatting av kjønnene, der mennene jager penger, sex og makt, mens kvinnene først og fremst blir beskrevet i sin relasjon til mennene. Formen i sitt tradisjonelle format kan sies å foregå innenfor rammene av *den heteroseksuelle matrise*. Pantalone kan tjene som eksempel på dette. Pantalone står i Lecoqs bok beskrevet som en høyst intelligent svindler på stadig jakt etter ny rikdom. Hans største svakhet er hans sans for unge vakre jenter. Pantalone selv lever i den tro om at denne tiltrekkingen er gjensidig, noe den selvsagt ikke er. Det er ifølge Lecoq nettopp her vår sympati for karakteren ligger, for en mislykket Don Juan (Op.cit. s. 118). Denne karakteristikken er essensen i Pantalone, og derfor også uforanderlig. Å bryte ut av karakteristikken vil for Lecoq være et uheldig brudd med sjangeren slik den var ment å være. Ettersom de største rollene først og fremst er forbeholdt menn, byr et essensialistisk syn på commedia dell'arte på utfordringer for en skuespillerutdanning som har til hensikt å jobbe for en likestilling av kjønnene i deres rollegestaltung. For hva skjer med Pantalone hvis han spilles av og som en kvinne?

Bouffons

”Bouffons” er en avart av satyrer i den greske mytologien, der de var et slags halvt mann – halvt menneskevesen. I Lecoqs ”Bouffons” møter vi en karikatur av vår egen verden, med fokus på de groteske aspektene av samfunnets makthierarki. Det finnes ingen konflikt mellom ”buffons”, de har innordnet seg i et hierarki, og aksepterer følgene av det; de med mye makt banker opp og plager de uten makt. ”Each one has his accepted place in society of *buffons* which, for them, is the ideal socitey. Of course this society is ours too” (Op.cit. s. 133). Hvordan dette makthierarkiet er bygd opp sier ikke Lecoq noe om, men hans interesse for et hierarkisk samfunn kan sies å ha klare relasjoner til Bourdieus maktteorier.

Klovn

”The clown doesn’t exist aside from the actor performing him” (Op.cit. s. 154). Det finnes ikke noen fasit på hvordan en klovn skal være. Målet for skuespilleren er å finne klovnen i seg selv, å oppdage og vise frem sine egne svakheter. ”I noticed that there were students with legs so thin that they hardly dared show them, but who found, in playing the clown, a way to exhibit their skinniness for the pleasure of the onlookers”. For første gang i Lecoqs lære er ikke skillet mellom skuespiller og rolle viktig. Klovnen er ikke en påtatt rolle, klovnen er deg. Blottlegg deg selv og dine svakheter og klovnen vil komme ut.

No doubt clowns put us in touch with a very profound psychological and theatrical dimension. They have become as important as the neutral mask, but working in reverse. While the neutral mask is all-inclusive, a common denominator which can be shared by all, the clown brings out the individual in his singularity (Op.cit. s. 159-160).

Slik jeg ser det, skiller klovnen seg drastisk fra de andre arbeidsformene til Lecoq, i den forstand at den ikke søker å etablere en avstand mellom skuespiller og rolle. Skuespillernes egne levde erfaring blir viktig i arbeidet med å finne klovnen i seg selv. Som jeg har vært inne på tidligere hersker det stor enighet blant kjønnteoretikerne om at denne erfaringen er kjønnet. I lys av kjønnteorien kan man si at det skuespillerstudentene anser for å være svakheter ved seg selv, er definert av de diskursene som statuerer normen. Klovnen er med andre ord et uttrykk for hvilke aspekter ved menneskekroppen samfunnet har definert som avvik. Det er jo nettopp gjennom en påpeking av det ”unormale” at normen faktisk etableres. Å le av noen med lange tynne bein er en sosial konstruksjon. Humor er sosialt konstruert. Hvis man som skuespiller er bevisst dette aspektet i arbeidet med klovnen, så åpner den for muligheten til å avdekke normer vi ikke vanligvis legger merke til. Butler skriver at ”identitetskategorier er tilbøyelige til å fungere som redskap for regulative regimer, enten som normaliserende kategorier i undertrykkende strukturer eller som utgangspunkt for en liberalistisk bestridelse av nettopp en slik undertrykkelse” (Butler 1989:69). Slik jeg ser det kan klovnen gå begge veier. På den ene siden kan man si at klovnen poengterer av egne avvik er med på å opprettholde avvikene som nettopp avvik gjennom latterliggjøring. På den andre siden kan man se på klovnen som en slags *feilsitering*, en som våger å gjøre motsatt av det som er etablert som normativt, og på den måten bidra til en endring av normen. Dersom en normendring skulle skje, kan man paradoksalt nok si at klovnen mister sin funksjon som klovn ettersom det artige avviket ikke lenger er avvik, men norm.

Postdramatisk teater

I boken "Postdramatic theatre" søker Hans-Thies Lehmann blant annet å peke på noen sentrale trekk ved teaterutviklingen fra 1970- tallet og frem til boken ble skrevet i 1999. Som tittelen tilsier er det først og fremst den utviklingen som har skjedd parallelt med og i kontrast til det dramatiske (aristoteliske) teateret som interesserer Lehmann (Lehmann 2005:2). Det påpekes i bokens innledning at begrepet "post" ikke må leses i betydningen etter det dramatiske, fordi det dramatiske teater fremdeles er en levende del av samtidens teater. Postdramatisk teater, slik Lehmann ser det, er først og fremst et brudd på det dramatiske, en teaterform som fungerer både som en kontrast og et supplement til den dramatiske teatertradisjonen (ibid.).

Teaterets faktisitet

Det dramatiske teater, slik Lehmann forholder seg til det, er først og fremst relatert til Aristoteles' idé om tiden, stedet- og handlingens enhet. Det dreier seg om en aristotelisk dramaturgi der hendelsene forløper etter hverandre i en logisk forbindelseslinje.

Rollefigurenes handlinger er sterkt knyttet opp til et hendelsesforløp som forsøker å imitere det virkelige liv (Stanislavskij). Med dette som utgangspunkt mener Lehmann at det dramatiske teateret alltid vil bli forstått som en imitasjon eller kopi av det virkelige liv.

Lehmann skriver: "This reality always precedes the double of theatre as the original" (Op.cit. s. 36-37). Denne modellen mener Lehmann fører til en idé om at teater og kunst for øvrig aldri vil kunne bli noe mer enn en kopi av livet. Det postdramatiske teater på sin side ønsker å flytte fokuset bort i fra Aristoteles' teorier om *mimesis* (imitasjon), og over på en idé om at kanskje det nettopp er kunsten som skaper vår forståelse av hva som er virkelig (Op.cit. s 37, 69). Dette innebærer blant annet et brudd med teateret som fiksjon, til fordel for en poengtering av teateret og skuespilleren som noe reelt og tilstedeværende. Med dette oppløses "den fjerde veggen", og publikum blir gjort oppmerksomme på teaterrommet som et virkelig rom. Den sceniske handlingen er ikke lenger fiksjon som tilskueren kan betrakte i fred og ro, men foregår her og nå, i samhandling med publikum. Publikum ansvarliggjøres gjennom interaksjon og *faktisiteten* i teateret blir synliggjort (Op.cit. s. 94).

Den postdramatiske skuespiller

Dette skille mellom teater som *mimesis* og det postdramatiske syn på *teater som virkelighet* får også tydelige konsekvenser for skuespillerens rolle og posisjon. Lehmann henviser til

den polske kunstneren Tadeusz Kantor, hvis arbeid med drømmer tar avstand fra narrativ handling og mimesis som teaterets grunnmur. Kantor foretrekker at skuespilleren skal være i en tilstand av såkalt *ikke-spill* (*non-acting*), teateret skal ikke jobbe for å opprettholde en illusjon, og de sceniske handlingene trenger ikke lenger være logisk organisert (Op.cit. s. 71). Språket mister sin posisjon som hovedkilden til forståelse og blir erstattet av kroppen og dens fysikalitet. Lehmann skriver: "The body becomes the center of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation" (Op.cit. s. 95). Skuespillerens handlinger trenger med andre ord ikke å bli begrunnet utfra en psykologisk motivert logikk slik som hos Stanislavskij, der karakterens mål og omstendighet legger føringer for handling.

I det postdramatiske teater blir kroppens *faktisitet*, dens pust og rytme mer sentral enn dens relasjon til en diskursiv forståelsesramme. Mening skal ikke lenger kommuniseres fra A (scene) til B (tilskuer), i stedet mener Lehmann at det postdramatiske teater skaper sitt eget *chora*. Med det menes et (teater)rom som fungerer som et slags forkammer til vår forståelse av virkeligheten, som en utfordrer, men også en nødvendig støttespiller, vil jeg hevde, til den språklige diskursen som Butler referer til. Lehmann sammenligner *choraens* relasjon til språket med en sammensetting av toner (akkord) som dissonerer. Lehmann skriver: "The chora is something like an antechamber and at the same time the secret cellar and foundation of the logos of language. It remains antagonistic to logos. Yet as rhythm and enjoyment of sonority it subsist all language as its 'poetry' (Op.cit. s. 145). Det postdramatiske prosjekt kan sies å ha et ønske om å gjenopplive teateret som et slags *chora*; et sted og et (kropp)språk uten noen bestemt mening, hierarki eller kausalitet. Lehmann skriver at det postdramatiske teater med dette ønsker å dekonstruere en meningsdiskurs til fordel for et (teater)rom som avviser mening (telos) og enhet (Op.cit. s. 145-146). For skuespilleren innebærer dette en frigjøring fra rollen som en tegnbærer bundet av rådende diskurser. Teateret har ikke lenger som mål å gjengi virkeligheten, men heller å være en agent for oppdagelse av nye muligheter i samspill med publikum. Det blir derfor skuespillerens oppgave å frigjøre seg fra etablerte forståelsesrammer til fordel for et kroppslig arbeid der kroppens funksjonalitet, ikke dens betydning, står i sentrum (Op.cit. s. 162-163).

Den postdramatiske skuespilleren skiller seg radikalt fra den skuespilleren som Stanislavskij postulerer. For Stanislavskij er skuespillerens evne til å leve seg inn i og handle ut fra den etablerte, men fiktive virkeligheten (*drivende omstendighet*) selve kjernen i en skuespillers

arbeide med rollen. Han skriver: ”/.../ in ordinary life, truth is what really exists, what a person really knows. Whereas on the stage it consists of something that is not actually in existence but which could happen” (Stanislavski 2008: 128). Sitatet statuerer tydelig forskjellen mellom Stanislavskijs tro på teateret som en kopi av virkeligheten gjennom *mimesis* og det postdramatiske teaterets ønske om *ikke-spill* og *faktisitet*. Mens skuespilleren hos Stanislavskij skal identifisere seg selv med rollen i så stor grad at det rører ved hennes underbevissthet, ønsker Lecoq at skuespilleren gjennom arbeid med, for eksempel, nøytralmasken skal kunne distansere seg fra seg selv, og starte fra et slags nullpunkt slik at skuespillerne fullt og helt kan identifisere seg med en ny og fiktiv virkelighet innenfor teaterets rammer (Stanislavski 2008:300, Lecoq 2002:37-41). Lecoqs arbeid med klovnen derimot kan imidlertid sies å ha likhetstrekk med Lehmans postdramatiske skuespiller ettersom det er skuespillerens faktiske kropp som skal vises frem. Men en viktig forskjell mellom de to er at mens Lecoqs skuespiller spiller på en normativ forståelse av hva som anses for å være et kroppslig (og morsomt) avvik, forsøker den postdramatiske skuespilleren å dekonstruere kroppen som meningsbærer.

En forutsetning for at den postdramatiske skuespilleren skal kunne fungere slik som Lehmann beskriver, er at kroppen kan dekonstrueres ned til et nivå der den ikke lenger bærer mening innenfor gitte diskurser. Det postdramatiske prosjekt er med dette en utfordrende tanke sett i lys av kjønnteorien jeg har presentert tidligere i oppgaven, fordi det ifølge Butler og Bourdieu ikke er en selvfølge at en kroppslig tilnærming frigjør skuespilleren fra egen *hexis*, slik vi også så i forbindelse med Lecoqs nøytralmaske. Et sentralt spørsmål i forbindelse med det postdramatiske forsøk på dekonstruksjon av kropp og mening blir da hvorvidt det i det hele tatt er mulig å frigjøre kroppen fra å være meningsdannende innenfor en gitt diskurs?

Butlers diskursforståelse er, som jeg har vært inne på tidligere, ikke-hierarkisk. Rådende kjønnsnormer kan ikke ses på som en utenforstående makt som pålegger våre kroppar mening. Snarere opererer kjønnsdiskursen som en matrise, der individer gjennom repetering av både kroppslige og språklige tegn er med på å konstituere disse tegnene som normative. Ifølge Butler er det nettopp i denne repeteringen at potensiale for endring ligger. For dersom vi gjør såkalte *feilsiteringer*, altså ikke repeterer de normative tegnene, så finnes det en mulighet for en dekonstruksjon av rådene diskursene. Og det er nettopp dette den postdramatiske skuespilleren forsøker å gjøre, å dekonstruere normative kroppar, til fordel

for en form for *ikke-spill*, der målet er å åpne for publikums evne til å assosiere (Lehmann 2006:71).

I lys av Bourdieu kan man si at skuespillerens mulighet til å styre en *feilsitering* er sterkt avhengig av vedkomnes status innenfor et gitt *sosialt felt*. Teaterverden kan ses på som et slikt *sosialt felt*, og det vil være nærliggende å tro at skuespillere som aktører på scenen har en relativt høy status (*symbolsk kapital*). Ikke nødvendigvis i teaterfeltet som helhet, da det gjerne er teatersjefer og regissører som besitter mest makt, men under selve forestillingen er det skuespillerne og ikke publikum som i utgangspunktet sitter på definisjonsmakten. Det er de som definerer forestillingens *doxa*, altså hva slags virkelighetsoppfatning som ligger til grunn for den aktuelle forestillingen. Det er nettopp denne definisjonsmakten som muliggjør skuespillerens evne til å skape et spill som ikke bygger på etablerte diskurser, men åpner for nye assosiasjoner hos publikum.

Idet en forestilling bryter med de etablerte teaternormene som vi kjenner fra det dramatiske teater, begynner arbeidet med å skape en ny forståelsesramme for den postdramatiske teaterformen. Man begynner å spørre hva det postdramatiske *forestillingsdoxa* er? I lys av Lehmann vil jeg hevde at noen av de viktigste spillereglene i det postdramatiske teater er; en anti-hierarkisk dramaturgi, at forestillingen ikke er representasjon, men virkelighet og at kroppen skal dekonstrueres og tappes for diskursiv mening. Slik Bourdieu ser det, er disse spillereglene vanligvis skjulte, og det stilles så og si aldri spørsmål ved deres objektivitet (Järvinen 1999:10). I teateret derimot er det ikke mulig å legge skjul på at det er visse spilleregler som legger rammen for den sceniske virkeligheten, nettopp fordi teateret er grunnleggende konstruert. Selv ikke det postdramatiske teaters ønske om *faktisitet* slipper unna denne konstruksjonen, ettersom forestillingen (stor sett) er en planlagt begivenhet, der publikum gjerne har betalt for å se en forestilling, der kulisser, kostymer, lys og lyd er spilt inn på forhånd også videre. Som publikum er man med andre ord bevisst at en teaterbegivenhet er i ferd med å åpenbare seg, og en viktig del av tilskuerens rolle er nettopp å fortolke, stille spørsmål, og skape egne assosiasjoner ved det som oppleves.

For at denne assosiasjonsprosessen skal være mulig, er man avhengig av at publikum til en viss grad er klar over at det er dette som skal skje. Det postdramatiske teater forutsetter med andre ord at publikum enten kjenner eller forsøker å bli kjent med spillereglene (*doxaen*) for den aktuelle forestillingen. Dersom man som publikummer ikke er klar over sin rolle som

medskaper, og forventer en teaterforestilling i klassisk forstand, kan den kreative assosiasjonsprosessen bli erstattet med blokkering og en opplevelse av å ikke forstå hva som foregår på scenen.

I møte med en teaterform som ønsker å dekonstruere kroppen og frata den mening innenfor etablerte diskurser, blir publikum stilt i en posisjon der egen fortolkningsprosess er helt essensiell for opplevelsen av forestillingen. I denne fortolkningsprosessen foregår det med andre ord et møte mellom det postdramatiske forsøk på å dekonstruere mening på den ene siden og publikum som aktører i samfunnets etablerte *doxa* på den andre siden. Det vil derfor være nærliggende å tro at forestillingen blir fortolket med bakgrunn i allerede rådende diskurser. Som både Butler og Bourdieu hevder, er kroppen allerede *materialisert* inn i det diskursive systemet. En postdramatisk dekonstruksjon vil dermed ende opp med å operere innenfor den samme diskursen som man egentlig ønsker til livs. Audre Lorde oppsummerer dette på en elegant måte med sitt velkjente sitat: "The master's tools will never dismantle the master's house" (Carlson 2004:187). Dersom det da er slik at den *feilsiteringen* som det postdramatiske teateret prøver på, ikke er mulig å få til utenfor diskursen, vil *feilsiteringen* heller ikke ha mulighet til å dekonstruere den. Butler skriver: "There is no self that is prior to the convergence or who maintains 'integrity' prior to its entrance into this conflicted cultural field. There is only a taking up of the tools where they lie, where the very 'taking up' is enabled by the tool lying there" (Op.cit. s. 188). For det postdramatiske teater innebærer dette at et forsøk på å dekonstruere skuespillerens kropp bare kan forgå innenfor rammen av samfunnets *doxa*, fordi man tar i bruk en kropp som allerede er diskursivt betinget (*hexis*).

Et ikke-hierarkisk teater

Mens Lecoq og Stanislavskijs teorier er rettet direkte inn mot skuespillerens arbeide, er Lehmann mer opptatt av teater som tegnbærende helhet. Det ikke-hierarkiske teateret som Lehmann beskriver sørger for at skuespilleren ikke lenger er hovedelementet i forestillingen, men en likestilt brikke i et omfattende spill med virkemidler. Lehmann skriver:

Postdramatic theatre is not simply a new kind of text of staging – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text (Lehmann 2006:85).

I det dramatiske teateret mener Lehmann at det eksisterer en tydelig etablert hierarkisk forståelseshorisont der for eksempel språk, diksjon og kroppsspråk (gesture) er overordnede

kategorier, mens elementer som for eksempel rom, scenografi, lyd og foto anses for å være sekundære. I det postdramatiske teater derimot sidestilles disse elementene, dramaturgien flates ut og publikums persepsjonsprosess endres. Forestillingen trenger ikke å umiddelbart opptre logisk og forståelig, da det er summen av alle tegnene i forestillingen som over tid vil fremtre som meningsfylt for publikum. Lehmann skriver:

/.../ one's perception has to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments, perhaps casting what was said earlier in a completely new light. Thus meaning remains in principle postponed (Op.cit. s. 87).

Det postdramatiske teateret ønsker med dette å bryte med den etablerte forståelseshorisonten i samfunnet forøvrig. Butlers diskursive språk står ikke lenger som grunnlag for forståelse og kommunikasjon. Normative referanserammer er ikke lenger viktig, publikum blir individualisert, og det etablerte teaterhierarkiet skal dekonstrueres. I denne prosessen skapes det, slik jeg ser det, et nytt teaterparadigme der en helt egen teaterdiskurs blir etablert; det *lekes* med det dramatiske teateret. Det postdramatiske teaters brudd med spenningsoppbygningen i den logiske fortelling fører til at meningsdannelsen delvis beveger seg bort fra selve verket og over i forholdet mellom publikum og forestilling (Gladsø et.al 2005:147). Denne åpningen av scenerommet gjør at teateret ikke lenger er skuespillerens domene. Teateret har blitt de-hierarkisert og publikum får mer ansvar som meningsskapere, og på den måten også mer makt. Det postdramatiske teateret fjerner seg med dette fra virkelighetskopien til fordel for et interaktivt teater som peker på dets *faktisitet*.

Ved å gi publikum såpass mye makt i fortolkningsprosessen som det postdramatiske teater gjør, mister samtidig skuespilleren en viss kontroll over det produktet som presenteres. Målet er å frigjøre teateret fra rådende diskurser i samfunnet til fordel for et såkalt *chora*. Men ved å ta fra skuespilleren definisjonsmakten vil det være nærliggende å tro at det postdramatiske teateret ikke lenger kan styre hvilke assosiasjoner publikum får av å se på forestillingen. Når skuespilleren ikke lenger sitter på definisjonsmakten, vil dette, ifølge Bourdieu, vanskeliggjøre mulighetene for en endring av eller frigjørelse fra diskursen. Denne makten ligger i nå hos publikum.

Ulike teaterteorier får ulike konsekvenser for gestaltning av kjønn

I dette kapitlet har jeg forsøkt å presentere noen av de viktigste trekkene ved teaterteoriene til Stanislavskij, Lecoq og Lehmann, og drøfte dem i lys av tidligere presentert kjønnsteori.

De ulike teaterteoretikerne kan sies å tidvis ha svært ulike innfallsvinkler til både teateret som helhet og skuespillerens posisjon i arbeidet med en forestilling.

For Stanislavskij er teateret fiksjon, en realistisk kopi av virkeligheten. Skuespilleren er selve essensens i teateret, noe som kommer tydelig til uttrykk i hans ønske om at skuespilleren skal bruke sin egen *levde erfaring* i arbeidet med en rolle. Dette innebærer at skuespilleren selv har stor innflytelse på rollen hun spiller. Ved å bruke Butler og Bourdieu har jeg forsøkt å peke på hvordan skuespillerens anvendelse av egen *levd erfaring* bidrar til en rolletolkning som er diskursivt forankret. Både Moi, Beauvoir, Butler og Bourdieu er, som jeg har vært inne på tidligere, enige om at rådende diskurser i aller høyeste grad også omfatter vår opplevelse av oss selv som kjønnede individer. Vår *levde erfaring* er med andre ord forankret i vår tids rådende kjønnsdiskurs. Den diskursive rammen for den sceniske virkeligheten, er ifølge Stanislavskij, det som legger premisset for en rolles mulighet til *transcendentale* handlinger. Dette kan sies å være et av de viktigste aspektene i Stanislavskijs skuespillerteori. Det vil i lys av kjønnteorien derfor være nærliggende å tro at den kjønnede diskursen som kjønnteoretikerne snakker om, kommer til uttrykk gjennom kvinnelige og mannlige skuespillerens mulighet for handling innenfor *de drivende omstendighetene*.

Som en klar motsetning til Stanislavskij finner man det postdramatiske teater. Der er ikke teater noen fiksjon, men selve virkeligheten. Skuespilleren er ikke lenger det viktigste elementet i en forestilling, snarere er det publikum selv som får ansvaret for meningsdannelsen. For det postdramatiske teater, slik Lehmann presenterer det, innebærer dette et forsøk på å dekonstruere skuespillerkroppen og ta avstand fra rådende diskurser i samfunnet til fordel for en helt ny teatervirkelighet (*chora*), der publikums assosiasjonsevne blir senter for meningsdannelse. Lehmann beskriver et teaterparadigme som forsøker å dekonstruere skuespillerens kropp for å frigjøre seg fra rådende diskurser. Et paradoks ved dette synet, som jeg har forsøkt å peke på i min drøfting av Lehmann, er at ansvaret for meningsproduksjon er forflyttet fra skuespilleren og over på publikum. Dette innebærer, slik jeg ser det, et møte mellom to ulike diskurser. Den ene er den publikum tar med seg inn i teateret fra samfunnet ”utenfor”, og den andre er dette nye *forestillingsdoxaet* som det postdramatiske teateret forsøker å etablere. Et interessant spørsmål i denne sammenhengen er hvorvidt den postdramatiske dekonstruksjonen av kropp også vil forbli dekonstruert i

publikums øyne, eller om publikum vil inkorporere denne og fortolke den med utgangspunkt i den (kjønns)diskursen som er etablert i samfunnet for øvrig?

Lecoq på sin side legger seg, slik jeg ser det, et sted midt i mellom Stanislavskij og Lehmanns teorier. I likhet med Stanislavskij ser også Lecoq på teateret som en konstruksjon, men skiller seg klart i fra Stanislavskij gjennom sitt ønske om distanse mellom skuespiller og rolle (med unntak av klovnen). Skuespilleren skal ikke bruke sin egen *levde erfaring* i samme grad som hos Stanislavskij, men fremfor alt ha en kroppslig tilnærming til arbeidet. Lecoq ser på kroppen som en erfaringskilde som kan anvendes i tilnærmingen til en rolle, og gi mulighet for utforsking utover det vi kan nå ved å bare bruke intellektet. Lecoqs syn på kroppen som kilde til kunnskap har klare likhetstrekk med Butlers *materialiseringsteori* og Bourdieus idé om *hexis*. Men for Lecoq skal denne kroppslige tilnærmingen til rollen hjelpe skuespilleren å holde avstand til rollen hun spiller. Her skiller Lecoq seg drastisk fra kjønnteoretikerne som problematiserer muligheten for å bryte ut av etablerte diskurser nettopp fordi de er kroppsliggjort og derfor oppleves som objektive sannheter.

5 EMPIRISK ANALYSE

Ulike skuespillerpraksiser sett i et kjønnsperspektiv

I det følgende ønsker jeg å beskrive noen sentrale observasjoner fra feltarbeidet ved de ulike skuespillerutdanningene, for deretter å drøfte disse opp i mot intervjuene, og analysere det empiriske materialet i lys av oppgavens kjønnteoretiske utgangspunkt, og skuespiller- og teaterteoriene presentert tidligere i oppgaven. I tråd med *trippelhermeneutikken* slik den står beskrevet i metodekapitlet, søker jeg å foreta en kritisk tolkning av de kjønnsstrukturene som ligger til grunn for skuespillerutdanningene, og undersøke hvordan informantene selv forholder seg til disse.

I løpet av feltarbeidet har jeg observert både offentlige forestillinger, internvisninger og lukkede workshoper som ikke var beregnet på publikum. Observasjonsgrunnlaget ved de forskjellige skolene har med andre ord vært forskjellig. Hensikten med den empiriske analysen er derfor ikke å sammenligne skolene, men heller å dele analysen inn etter tema som jeg mener utkrystalliserte seg i løpet av feltarbeidet, og drøfte de situasjonene som best belyser oppgavens problemstilling.

Av hensyn til alle informantene som har bidratt gjennom intervju og observasjoner har jeg valgt å anonymisere det empiriske materialet så langt det lar seg gjøre.¹⁰ I presentasjonen av intervjuutdragene er de mannlige informantene markert med M, mens de kvinnelige informantene er markert med K, mine spørsmål er markert med fet skrift.

Observasjonsbeskrivelsene er plassert i egen tekstboks, og alle sitatene er avskrift fra de transkriberte intervjuene. For at de muntlige uttalelsene skal fungere i et skriftlig format har jeg valgt å finskrive dem noe, blant annet ved ta bort ord/lyder som for eksempel *eh* og *liksom*, de stedene jeg mente det lot seg gjøre uten at innholdet ble endret. Kapitlet er delt i tre hoveddeler: Holdninger til kjønnsdebatten, Stereotypifisering av kjønnsroller og Gestaltning av kjønn på tvers av normen.

¹⁰ Regissør Nina Wester er et unntak fra dette da hennes uttalelser er referert til med navn. Wester har gjennomført sitatsjekk, og godkjent disse.

Holdninger til kjønnsdebatten

Skal du mase om de kjønnsgreiene nå igjen?

”Når man snakker om kjønn så blir det som at vi da automatisk er ute etter å ta noen”
(informant).

I løpet at feltarbeidet ble jeg flere ganger gjort oppmerksom på, både av studenter og regissører, situasjoner der de har opplevd det som vanskelig å ta opp problemer som er relatert til gestaltning av kjønn, både med medstudenter, lærere og eksterne regissører. Samtalen under kan fungere som et eksempel på dette. Utdraget er hentet fra et intervju med to av skuespillerstudentene der de snakker om prøveperioden frem mot en oppsetning av Molières ”Misanthropen”. Informantene diskuterer seg imellom hva slags bevegelsesfrihet de ble gitt på scenen, og at kvinnene ble regissert inn i mer statiske arrangement enn mennene. Kvinnen forteller at hun opplevde arrangementet som ble lagt på rollen sin som hemmende, og at hun nok hadde vært litt for mye ”snill pike” og bare latt det passere. Hun forteller:

K: Det var også egentlig veldig naturlig der, at det var gutta som gjorde det. Og det var litt, det var kanskje tilfeldig. Jeg er ikke sikker på om det var det, og vi stilte jo spørsmålet til *regissøren* også, litt sånn, burde ikke være flere som, burde det ikke være en jente som også, burde det ikke byttet på. Og han var ikke så opptatt av det. Og jeg må innrømme at jeg er ikke så opptatt av det jeg heller. Og jeg vil i hvert fall ikke bli hun som sier sånn: ”Det er veldig viktig at jentene også får komme med en introduksjon.

Hvorfor er det så vanskelig å være den?

K: Ja, det er en, vi snakket jo litt om det, /.../ at man har den indre mannen som sitter inni deg, som ikke er den indre kvinnen, men som er det dere hvor du ser for deg reaksjoner utenifra som tenker neeei, nå må du slutte med de der feministgreiene. Altså man kontrollere seg selv. Så det var bare morsomt at det kunne kalles en indre mann. Som sier sånn: ”Nå må du ikke, legg vekk de der feministgreiene. Ta vekk ikke gjør det, de kommer ikke til å høre på deg på samme måten. De er lei. Snakk om noe annet.

Som forsøkt vist i forrige kapittel er ikke kjønn en uttalt del av verken Stanislavskij, Lecoq eller Lehmanns skuespiller- og teaterteorier. Likevel mener jeg at det finnes grunnlag for å kunne drøfte hvordan disse forskjellige paradigmene forholder seg til kjønn. Problematikken som ligger til grunn for sitatet over, tjener som et eksempel på dette. Den kvinnelige skuespillerstudenten beskriver en prøvesituasjon der de kvinnelige studentene blir pasifisert, mens de mannlige rollefigurene er langt mer aktive, tar mer plass og blir gitt mer

bevegelsesfrihet av regissøren. Slik jeg ser det, er dette et problem for studenten nettopp fordi hun befinner seg innenfor et teaterparadigme basert på Stanislavskijs teorier, der det å være aktivt handlende er selve kjernen i arbeid med en rolle. Stanislavskij deler, som jeg har vært inne på tidligere, et verdisyn med Simone de Beauvoir, der *transcendentale* kvaliteter er å foretrekke. Ifølge Beauvoir er dette kvaliteter som først og fremst blir tilegnet menn, og som det er om å gjøre for kvinner å ta del i. Her ligger også problemet for den kvinnelige skuespillerstudenten. Hun opplever at regien som blir lagt på henne, hinder henne i å være en aktiv og, i lys av Stanislavskij; en interessant karakter. I situasjonen som informanten beskriver føler hun ikke at det er rom for å ta opp dette problemet til diskusjon, hun er redd for å være en av de som maser om ”de der feministgreiene”.

I intervju med de øvrige informantene tilknyttet den aktuelle oppsetningen er det flere som beskriver det som et problem at de er redde for å bli oppfattet som masete når de ber om å få spille noe annet en stereotypiske *immanente* kvinneroller. En av informantene forteller:

K: Men når det er sagt da, så opplever jo jeg, for jeg maser jo en del om disse tingene, men jeg kan kjenne ganske mye på at jeg opplever at jeg selv maser om det, og jeg merker at folk blir lei. Altså, jeg snakker ikke så mye om det, men når jeg tar det opp så merker jeg at jeg kan få litt sånn der ah... Og det er spesielt fra gutter. Og det er ikke fordi disse guttene er uenig med meg, og jeg vet hva de står for og det er folk jeg respekterer og er glad i. Men jeg kan få den der følelsen, at jeg blir en sånn der masedame når jeg egentlig tenker at nei men dette gjelder jo alle, så liksom blir jeg en sånn der masedame som snakker om kvinner som blir diskriminert. Og jeg mener det jeg sier, og jeg mener ikke at jeg er det, men jeg føler meg som en masedame.

Det kan synes som det har opparbeidet seg en diskurs i skuespillerutdanningene der det å snakke om kjønn er tabu. Begge skuespillerstudentene beskriver situasjoner der de har følt seg som masete fordi de reagerer på en stereotypisk kjønnsgestaltning. De opplever det som vanskelig å si ifra om dette, fordi det er en holdning både blant regissør og medstudenter om at en diskusjon om gestaltning av kjønn er ”å mase”. Med utgangspunkt i sitatene over vil jeg våge å hevde at kjønnsdebatten i teateret på ingen måte er utdatert. At studentene blir møtt med motstand når de tar opp temaet kan i seg selv tjene som et eksempel på dette. Men hvorfor denne motstanden mot å diskutere kjønnsgestaltning?

Bruker en her Bourdieus teorier, handler dette om hvem som har mest makt innenfor det *sosiale feltet*, som i disse tilfellene vil være den aktuelle skuespillerutdanningen. Som jeg var inne på i sted, befinner studentene seg innenfor et teaterparadigme basert på

Stanislavskijs teorier, der de mest interessante karakterene er de som søker *transcendens*. Det vil derfor være nærliggende å tro at de studentene som allerede får gestalte de *transcendentale* karakterene ikke har noen interesse av å endre på den *doxaen* som etablerer dem som privilegert. De skuespillerstudentene som blir satt til å gestalte *immanente* roller havner med dette nederst i makthierarkiet, fordi man befinner seg i et *utdanningsdoxa* definert med utgangspunkt i Stanislavskijs teorier. Definisjonsmakten innenfor det aktuelle feltet er med andre ord hos de som er øverst i dette makthierarkiet, i dette tilfellet; de studentene som får gestalte *transcendentale* roller. Slik Bourdieu ser det vil de med definisjonsmakten både bevisst og ubevisst arbeide for å opprettholde denne makten. I eksempelet over blir dette gjort ved å arbeide for å opprettholde en diskurs som gjør det tabu for skuespillerstudentene å diskutere gestalting av kjønn.

Regissør Nina Wester¹¹ kaller dette en form for u-kunnskap som hun mener preger den norske teaterkulturen. Da jeg i et intervju med Wester konfronterte henne med denne manglende viljen til å diskutere kjønn i skuespillerutdanningene, fortalte hun at dette også er et problem ved flere av de store norske teaterscenene. Wester forteller om en prøvesituasjon ved et av landets største institusjonsteater der hun hadde gitt en av de kvinnelige skuespillerne i oppgave å ta makt over sin mannlige motspiller. Kvinnen hadde i improvisasjonen som fulgte svart med å sette seg på kne foran mannen for å suge han. Wester forteller at hun opplever det som svært vanlig at kvinner ”tar makten sin gjennom å være seksualobjekter”. Wester stanset improvisasjonen, og forteller at hun ble møtt med lignende reaksjoner som den skuespillerstudentene i eksemplene ovenfor ble konfrontert med:

Og da bare sa jeg med en gang: Unnskyld meg, hva skjedde nå, hva er det her for noe? Er det her den eneste måten en kvinne får makt på? Så ble de mannfolkene så jævlig sure. Nei men Nina, nå må du ikke begynne å... Hva er det her for noe? Å nei, skal vi begynne å diskutere sånne type ting /.../ det var skikkelig dårlig stemning, hvor jeg til slutt bare... ok, greit. Jeg ga meg. /.../ Man går så utrolig i forsvarsposisjon og at det er sånn der skal vi diskutere sånt liksom. Og det synes jeg er en form for u-kunnskap. Og det der tror jeg aldri hadde skjedd i Sverige altså. For der har dem en mye større bevissthet rundt det. /.../ Folk flest har på en måte mer kunnskap om de strukturene fordi at det debatteres mer.

¹¹ Wester er utdannet dramatiker og regissør fra Dramatiska Institutet (har skiftet navn til Stockholms Dramatiska Högskola) i Sverige, og har i flere år arbeidet med en bevisst tilnærming til gestalting av kjønn i sine produksjoner. Wester hadde regi på en av forestillingene som er en del av denne oppgavens empiriske grunnlag.

Jeg synes det er betegnende at Wester beskriver dette som en form for u-kunnskap, fordi det er nettopp dette som er Butler og Bourdieus poeng. De kjønnede strukturene opererer på en måte i det skjulte, i den forstand at de er blitt en så internalisert del av oss at vi ikke lenger er bevisst dem. De er materialisert i våre kropper, de er en del av vår *hexis*. Wester hevder at situasjonen i Sverige er en annen enn i Norge fordi de har mer kunnskap hva angår kjønn, og derfor har bedre forutsetninger for å diskutere kjønnsgestaltning. Slik jeg ser det er en forutsetting for en bevisst kjønnsgestaltning ved norske skuespillerutdanninger (og teater) at man blir bevisst hva slags teaterparadigme man står innenfor og at det gis rom til å reflektere over hvilke verdier som ligger til grunn for en skuespillers arbeide innenfor det gitte paradigmet.

Med utgangspunkt i Bourdieus teorier, vil jeg hevde, at den *doxaen* som gjør kjønnsdebatten til tabu, er en såpass etablert del av studentene og lærernes virkelighetsoppfatning at det er vanskelig å få øye på den. Det er dette som vanskeliggjør mulighetene til å diskutere kjønnsgestaltning. Studentenes mulighet for *agency* er med andre ord sterkt begrenset, fordi man selv befinner seg innenfor den *doxaen* som ikke ønsker kjønnsdebatten velkommen. Muligheten for å ha *agency* vanskeliggjøres ytterligere når man som *immanent* kvinnelig skuespiller befinner seg nederst i det makthierarkiet som er definert med utgangspunkt i Stanislavskijs metode. Det er derfor interessant at informanten i det første sitatet selv forsøker å definere seg innenfor denne *doxaen* når hun, til tross for at hun allerede har etablert det som et problem, sier om kjønnsdebatten: ”jeg må innrømme at jeg er ikke så opptatt av det jeg heller”. Slik jeg ser det er uttalelser som dette, enten det er tilsiktet eller ikke, med på å etablere de diskursene som befester kjønnsdebatten som tabu.

Butlers matrisebegrep fungerer på en sånn måte at subjekter både skaper og blir skapt av gjeldene samfunnsdiskurser. Ved å repetere gjeldene normer og regler, er subjektet samtidig med på å konstituere denne normen som det normale (Butler 1993:9). Sitatet ovenfor fungerer som et eksempel på nettopp dette. Studenten befinner seg innenfor en *diskurs* eller et *doxa* som tilsier at det å snakke om og diskutere gestaltning av kjønn er det samme som å være masete. Uttalelsen om at ”jeg må innrømme at jeg ikke er så opptatt av det jeg heller” tjener som et eksempel på den repeteringen av normen som Butler mener er med på å konstituere den. Paradoksalt nok forteller studenten også at ”jeg skammer meg over min indre mann, som sier sånn; ikke snakk om det, folk er lei, ikke sant”. Kanskje er det nettopp i en bevissthet om denne skammen at potensiale for endring ligger, fordi det, ifølge Butler,

er opp til subjektet selv å avstå fra en repetering av normen gjennom en såkalt *feilsitering*. For Bourdieu derimot er effekten av en slik *feilsitering* sterkt avhengig av at subjektet som *feilsiterer*, har en viss makt innenfor det gitte *sosiale feltet*. Begge studentene i eksemplene over har etterstrebet *feilsiteringen*, gjennom forsøk på å problematisere at de som kvinnelige skuespillerstudenter blir satt i *immanente* roller som innskrenker deres bevegelsesfrihet på scenen, men opplever at de ikke når frem med sin agenda. Dette kan ha sammenheng med at de ikke innehar tilstrekkelig *symbolsk makt* til å foreta endringer innenfor den aktuelle utdanningen (Järvinen 1999:9-10).

Med dette som utgangspunkt kan Stanislavskij, Lecoq eller Lehmanns paradigme i seg selv ses på som en *symbolsk makt*, fordi det er skuespiller- og teaterteorien som har definert hva som er god skuespillerkunst, altså hva skuespillerstudentene trakter etter innfor det gitte *sosiale feltet*. På den andre siden har man lærere og andre medstudenter som kan ses på som de hegemoniske aktørene innenfor dette feltet, altså de som får *symbolsk makt* gjennom sin *transcendentale* sceniske agering innenfor Stanislavskijs paradigme. For at en endring av holdningen om at diskusjoner omkring kjønnsformering er avleggs, skal skje, krever det en vilje til bevissthet om at man befinner seg innenfor et teaterparadigme som foretrekker *transcendentale* karakterer og at disse per dags dato ikke er tilgjengelige for alle.

Dette angår ikke oss, eller jo kanskje, litt...?

Diskusjonene om hvorvidt det er akseptert blant medstudenter og lærere å snakke om kjønn eller ikke, slo meg ikke som like betent i de andre klassene jeg besøkte, av den enkle grunn at kjønn ikke var et diskusjonstema blant studentene. I stedet var det blant flere av informantene erstattet av en holdning om at formering av kjønn ikke var noe problem for dem, og derfor et ikke-tema. I intervju med studentene opplever jeg at flere av dem ikke ønsker å sette skuespillerarbeidet i et kjønnsperspektiv, da de mener at eventuelle kjønnsstereotype tendenser i rolleformeringen er et tilfeldig resultat av en individuell personlighet og ikke en konsekvens av en diskursivt betinget kjønnsidentitet. I eksemplet som følger har jeg intervjuet to skuespillerstudenter, der deres holdninger om at kjønn ikke angår dem kommer tydelig til uttrykk. Diskusjonen som følger tar utgangspunkt i improvisasjonen slik den står beskrevet i tekstboksen.

Bror og søster leker gjemsel. Far kommer inn i rommet og blir med på leken. De hoier og skriker og ler. Far stiller seg opp på midt på gulvet, holder seg for øynene og teller til 20, ungene gjemmer seg rett bak han. Når far har telt til 20 hopper bror opp på far. Søster klemmer seg inntil dem. De tre faller sammen oppi sofaen og ler. Far begynner å kile sønnen og de havner ned på gulvet. Det banker på. Søster går for å åpne døra og en kvinne kommer inn. Det blir stille i rommet. Far reiser seg fra gulvet og stiller seg demonstrativt mellom kvinnen og barna. Han sender barna ut av rommet. Når de har gått ut spør han kvinnen hva hun gjør her? Kvinnen forklarer at hun er kommet for å se barna sine. Far ber henne om å gå, men hun blir stående passiv på gulvet. Læreren stopper scenen. I tilbakemelding får studenten som spiller mor beskjed om å være mer aktiv. Læreren sier hun skal forsøke å smyge seg mer inn på far. De spiller scenen på nytt og studenten som spiller mor pasifiserer seg igjen, og scenen stagnerer. Læreren pusher henne til å være mer fysisk med far; gå mot han og få han til å ville ha henne der. Læreren foreslår at hun skal bruke sin "kvinnelist", det spiller ingen rolle om hun lyver eller ikke, hun vil ha tilgang til barna sine. Mor går forsiktig mot far og tar forsiktig på ham. Studenten har tydelige problemer med å være aktiv og drivende. Læreren stopper

I et intervju som fulgte dagen etter improvisasjonen spurte jeg studenten som spilte 'mor' om hun husket hva hun gjorde i improvisasjonen. I en kort kommentar til scenen fortalte studenten:

K: Nei, jeg ble bare stående. Men det tror jeg heller ikke har noe med mitt kjønn å gjøre, egentlig.

Som en respons kommenterte den andre studenten i intervjuet:

M: Jeg har også behov for å si at jeg synes det er så rart, bare som en parentes, hvorfor... det at jeg får så behov for å si dette med at det ikke har noe med kjønn å gjøre, det kommer ikke ifra at jeg føler at du prøver å pushe det. Det ligger bare, det er rart, skjønner du hva jeg mener? Det finnes en sånn slags (i kor med den andre informanten) forsvarsmekanisme som slår inn. Uten at jeg forstår hvorfor jeg skulle forsvare noe.

I motsetning til den tabubelagte kjønnsdebatten som ble diskutert i forrige underkapittel, kan det virke som at det i denne sammenhengen dreier seg mer om en form for selvsensur. Den mannlige informanten beskriver en slags forsvarsmekanisme mot kjønnsperspektivet som han ikke helt skjønner hvor kommer fra. Konsekvensen er den samme som når kjønnsdebatten blir tabubelagt i den forstand at kjønnsperspektivet i liten grad blir diskutert, og derfor ikke er en bevisst del av studentenes rollegestaltung. Til tross for at den kvinnelige studenten selv ikke ser sin egen passivitet i sammenheng med en kvinnelig kjønnsidentitet, beskriver hun senere i intervjuet en frykt for å bli oppfattet som en typisk "snill pike". Hun forteller:

K: Noen ganger, når jeg tar meg selv i å for eksempel sitte helt stille og ikke si noe, eller å kaste meg ut på gulvet, så helt uavhengig av de andre i klassen så tenker jeg på at jeg vil veldig gjerne kunne bare kaste ut alt jeg egentlig, liksom, snakke når jeg føler for det, springe opp på scenen med en gang jeg føler for det og legge bort alle hemninger. Også tenker jeg liksom: har du et sånn ”snill pike-syndrom” nå? Ikke ha det. /.../ Jeg er redd for at jeg skal bli ei sånn snill pike. Det har jeg ikke lyst til. Jeg vil heller sitte å rape (ler). Nei, men, litt sånn... Men jeg er ikke redd for at andre skal, eller jo kanskje litt redd for at andre skal oppfatte meg som ei snill og sjenert jente.

M: Hvorfor det?

K: Fordi jeg ikke vil være det.

M: Hvorfor ikke det?

K: Fordi at jeg vil være ei tøff dame som... eller jeg vil være, jeg vil kunne følge instinktene mine, følge min natur. Være den jeg er som menneske. Men, det er jo ikke noe jeg blir forhindra av på grunn av kjønn, det er bare min egen personlighet.

Informanten beskriver et personlighetstrekk ved seg selv som gjør at hun blir en langt mer passiv aktør i undervisningssituasjoner enn hva hun selv ønsker. Hun forteller at det ikke er noen som hindrer henne i å ta mer plass, at hun ikke er undertrykt, men at dette først og fremst er et problem som hun skaper selv. Likevel frykter hun at medstudenter og lærere skal tildele henne en annen kjønnsidentitet enn den hun selv identifiserer seg med. Hun ønsker ikke å bli oppfattet ”som ei snill og sjenert jente”, hun vil være ”ei tøff dame”. Videre poengterer hun at dette problemet ikke handler om kjønn, men beskriver samtidig det å være ”stille og sjenert” i en kjønnset kontekst, det hun kaller ”snill pike-syndromet”. Det kan virke som at informanten opererer med en forståelse av kjønnsmakt som en hierarkisk relasjon, og ettersom hun ikke føler seg undertrykt av medstudenter eller lærere, opplever hun ikke at dette ”snill pike-syndromet” kan være en konsekvens av en type kjønnsmakt som må forstås som ikke-hierarkisk.

Det kommer tydelig frem både i observasjoner og i intervjuet at denne kategoriseringen går ut over hennes sceniske prestasjoner i den forstand at hun pasifiserer seg selv. Hun har fått flere tilbakemeldinger fra lærere om at hun må våge å ta mer plass, men sliter med å få dette til. Likevel ønsker hun ikke å diskutere dette med resten av klassen, da hun frykter at det bare vil gjøre henne mer selvbevisst. Ved å beskrive seg selv som ”snill pike”, plasserer hun det å være snill og sjenert inn i en kjønnsdiskurs, men fraskriver samtidig denne diskursen

ansvar og legger i stedet ansvaret over på seg selv når hun sier: ”Det er jo ikke noe jeg blir forhindra av på grunn av kjønn, det er bare min egen personlighet”.

I teorikapitlet peker jeg, ved hjelp av Butler og Foucault, på at kjønnsmakt ikke trenger å være noe som tvinges på oss, snarere er det noe vi selv er med på å produsere ved å spille kjønnnet vårt ut fra en binær oppfattelse av mannlig og kvinnelig (Butler 2000:170-171). I den aktuelle improvisasjonen, kommer denne binariteten til uttrykk ved at mennene er aktive, mens den kvinnelige informanten forholder seg passiv. Når hun ikke evner å være aktiv i improvisasjonene, begynner hun å definere seg selv som ”stille og sjenert”, dette blir, som hun selv sier, en del av hennes identitet, noe som igjen er med på å forsterke passiviteten i både sceniske og sosiale situasjoner. Ved å repetere denne kjønnsidentiteten (”snill pike”) som hun har tildelt seg selv, er hun med andre ord selv med på å statuere den som normativ. Det dreier seg altså om en annen type kjønnsmakt enn den hierarkiske som Bourdieu postulerer, og som ble eksemplifisert i forrige underkapittel. I stedet er det her snakk om en type kjønnsmakt i tråd med Butler og Foucaults kritikk av *undertrykkeshypotesen*. Altså er dette en kjønnsmakt som må forstås som sirkulær, og først og fremst noe subjektet påfører seg selv ved å repetere en diskursivt forankret kjønnsidentitet.

Selv om denne kjønnsidentiteten er konstruert av subjektet selv, er ikke dette noe subjektet har gjort bevisst. Tvert i mot, så kan informantens konstruksjon av egen kjønnsidentitet tjene som et eksempel på Butlers *materialiseringsteori* eller Bourdieus *hexis*, der den etablerte kjønnsdiskursen er en så kroppsliggjort del av individet at det ikke finnes noen annen virkelighet. Informanten oppfatter ikke dette ”snill pike-syndromet” som en kjønnskonstruksjon, men snarere som en naturlig del av sin personlighet. Dette personlighetstrekket bekreftes hver gang informanten går opp på scenen og pasifiserer seg. Gjennom en repetering av de passive handlingene er informanten med på å usynliggjøre dem for seg selv ved å etablere dem som en del av *hexis*.

Stereotypifisering av kjønnsroller

Til nå har den empiriske analysen først og fremst hatt til hensikt å synliggjøre og problematisere noen sentrale holdninger som studentene har til kjønnsdebatten. Men eksemplene jeg har presentert fra feltarbeidet og intervjuutdragene peker samtidig på en tendens i selve rollegestaltningen, som jeg ble oppmerksom på flere ganger i løpet av

feltarbeidet; nemlig at det kan virke som at flere av studentene opererer med en svært stereotypisk rollegestaltingsmønster, der kvinnene forholder seg passive, er såkalte ”snille piker”, mens guttene blir gitt mer bevegelsesfrihet og handlekraft i den sceniske gestaltingen. Å skulle dele egenskaper inn i maskuline og feminine er på mange måter et smertefullt paradoks å skulle gjøre i denne oppgaven, fordi en slik inndeling er med på å stadfeste en dikotomisk forståelse av menn som maskuline og kvinner som feminine. Maskulinitet og femininitet er ikke konstante størrelser. Det finnes mange måter å gjøre maskulinitet og feminitet på, disse er historisk betinget og derfor også foranderlige. Likevel kan en slik inndeling være et nyttig analyseverktøy for å kunne peke på noen sentrale utfordringer jeg mener skuespillerutdanningene står overfor hva angår gestalting av kjønn. I det følgende ønsker jeg først og fremst å undersøke noen tolkninger av maskuline og feminine kjønnsroller jeg har observert i løpet av feltarbeidet ved de ulike skuespillerutdanningene.

Heteronormativ maskulinitetsgestalting

Situasjonen som er beskrevet i tekstboksen som følger er fra en improvisasjonsøvelse som jeg observerte i en undervisningssituasjon. Eksemplet peker, slik jeg ser det, på tendenser til en homogen maskulinitetsforståelse.

Studentene får beskjed om å dele seg i to grupper: gutter og jenter. De skal møte hverandre i rommet som søsken. Læreren poengterer at de ikke er kjærester, det skal ikke være noen romantiske undertoner. Studentene begynner å gå rundt i rommet i et bedagelig tempo. Ettersom det faller seg naturlig møter de hverandre parvis. Flere smiler til hverandre, noen gir klemmer, og klapper hverandre på ryggen. Etter hvert får de beskjed om å møte hverandre som mor og sønn, far og datter. Jeg observerer flere mødre som forsiktig legger hendene sine over begge kinnene til sin sønn, for deretter å studere ham med et vennlig blikk, som for å sjekke at alt står bra til. Jeg ser fedre som klemmer døtrene sine inntil brystet og legger hånda forsiktig på hodene deres, mens far og sønn slår hverandre på skulderen eller på ryggen i en slags halvklem, som for ikke å komme for nær hverandre.

Jeg opplevde flere av disse møtene som svært homogene og preget av en stereotypisk etablering av de ulike familierelasjonene, der ‘mor’ er omsorgsfull, snill og imøtekommende overfor ‘sønn’, ‘far’ beskytter ‘datter’ ved å legge hodet hennes inntil brystet, mens forholdet mellom ‘far’ og ‘sønn’ er preget av en distanse, en type kompisrelasjon, der nærhet og omsorg ikke kom så tydelig frem som i møtet mellom for eksempel ‘mor’ og ‘sønn’ eller

‘far’ og ‘datter’. Relasjonen mellom ”far og ‘sønn’ spiller, slik jeg ser det, bevisst på en idé om at menn ikke klemmer hverandre, i stedet klapper de hverandre gjentatte ganger hardt på skulderen som for å markere en viss avstand.

Slik jeg ser det, spiller disse møtene bevisst på den heterogene forståelse av menn og kvinner som Butler mener konstitueres gjennom *den heteroseksuelle matrise*. Som diskutert i teorikapittelet, går matrisen ut på at mannlig og kvinnelig kjønnsidentitet bygger på en biologisk forståelse av menn og kvinner som dikotomier, og derfor naturlig tiltrukket av hverandre. Denne biologiske forståelsen av menn og kvinner som motsetninger er med på å konstituere dem som motpoler også i sosiale relasjoner. For å fremstå som forståelige kjønnede subjekter, tvinges vi av denne rådende kjønnsdiskursen til å imitere kjønnspraksiser som oppfattes som mannlige eller kvinnelige (Butler 2000:170-171).

Menn som har omsorg og kjærlighet for hverandre bryter med den tradisjonelle forståelsen av maskulinitet som *den heteroseksuelle matrisen* har konstruert. I relasjon til ”datteren” kunne ‘far’ yte omsorg uten at det går på bekostning av hans maskulinitet, fordi denne er definert som nettopp maskulin i sin motsetningsfylte relasjon til det feminine som ”datteren” representerer. I møte mellom ‘far’ og ‘sønn’ derimot, er denne dikotomien oppløst og to maskuline størrelser møter hverandre. Den maskuline kjønnsidentiteten får problemer med å vise den samme omsorgen som ‘far’ gjorde ovenfor ‘datter’, fordi den møtes av en annen maskulin skikkelse og derfor ikke kan etablere seg som en motsetning. Resultatet slik jeg observere det i improvisasjonen, er at ‘far’ og ‘sønn’ reagerer helt likt i forhold til hverandre. Begge lener seg frem i en halvklem, uten å være borti den andres kinn, og klapper hverandre gjentatte ganger på skulderen eller ryggen. Rent kroppslig blir de to maskuline kjønnsidentitetene spilt helt likt, til tross for at den familiære relasjonen mellom dem ikke er homogen.

I eksempelet ovenfor kan det virke som at *den heteroseksuelle matrises* dikotomisering av kjønnene *materialiserer* seg i kroppen og kommer til uttrykk i det fysiske samspillet mellom studentenes rollegestaltninger. Lecoqs idé om nøytralitet og distanse mellom skuespiller og rolle er, slik jeg ser det, bygget på et falskt premiss om at kroppen ikke er diskursivt forankret. *Den heteroseksuelle matrisen* kommer til uttrykk gjennom kroppens *hexis*. Så selv om Lecoq søker seg bort fra det diskursive språket, bærer kroppen med seg en diskursiv forståelse av maskulinitet og femininitet som dikotomier. Med andre ord vil selv en

utelukkende kroppslig tilnærming til rollegestaltningen, slik som i improvisasjonen, defineres ut fra den heteronormative diskursen som preger skuespillerstudentens kjønnsidentitet.

Transcendens og immanens på scenen

Som vist i eksempelet med informantene som opplevde kjønnsdebatten som tabubelagt, kan de ulike skuespiller- og teaterteoretiske paradigmenes være med på å problematisere gestaltning av kjønn i skuespillerutdanningene. Situasjonen som er beskrevet tidligere i kapitlet, der det ble problematisk for den kvinnelige studenten å ikke få være aktiv handlende slik Stanislavskij foretrekker i sine teorier, er et eksempel på dette. Eksemplet som informanten trakk frem er på ingen måte unikt. Ved flere anledninger i løpet av feltarbeidet observerte jeg at de mannlige rollefigurene hadde en større bevegelsesfrihet, var mer aggressive både i kroppsspråk og stemmebruk, enn de kvinnelige rollene, som på sin side hadde en tendens til å ty til gråt. De beveget seg mindre, brukte ikke stemmevolumet sitt i like stor grad som de mannlige skuespillerne, og hadde ofte mindre gjennomslagskraft for sin rolles prosjekt. Dette gjaldt både i observasjoner av forestillinger og i improvisasjoner. I det følgende ønsker jeg å gå nærmere inn på en situasjon hentet fra observasjon av en forestilling der denne dikotomiseringen av kjønnsgestaltningen kom tydelig til uttrykk.

Den aktuelle forestillingen var delt i tre fiksjonslag; I det første laget spilte studentene utdrag fra Molières "Misanthropen" i original språkdrakt. Det andre fiksjonslaget var en parodi situert i korridorene til et fiktivt norsk institusjonsteater. 'Direktøren' hadde et inntjeningsbehov og ville derfor lage kommersielt teater, mens flere av skuespillerne med 'Bjørn Sundquist' og en noe inkonsekvent 'Maria Bonnevie'¹² i spissen, var opptatt av å lage teater som ville noe mer enn bare å tjene penger. Med dette som utgangspunkt utspiltes en kamp mellom skuespillernes ønske om å lage teater med innhold og en manglende vilje og mot til å gjøre opprør mot rådene strukturer. Forestillingens tredje fiksjonslag forholdt seg til en lignende konflikt. Studentene spilte "seg selv" som skuespillerstudenter og ble dratt mellom et ønske om å skaffe seg mektige kontakter i teater- og filmverdenen, og et ønske om å stå som autonome kunstnere. Eksemplet som blir presentert i tekstboksen under var den avsluttende scenen i det andre fiksjonslaget. Refleksvesten, som det henvises til, er en slags streikevest som markerer motstand mot 'teaterdirektøren'.

¹² Bjørn Sundquist og Maria Bonnevie er begge kjente norske skuespillere med lang fartstid innenfor både film og teater. Rollene var en parodi basert på de faktiske personene.

Bjørn kommer snikende inn på scenen, iført lue, refleksvest og et par solbriller. Han legger seg mellom to stoler, for å spionere. Maria har blitt kalt inn på sjefens kontor. Hun kommer inn på scenen, flagrer med armene og bukker/neier for Direktøren, mister balansen på de høghælede skoene og faller nesten. Direktøren vil snakke med henne og gir tegn til at hun skal sette seg på en stol. Hun setter seg rett ned på bakken (publikum ler). Direktøren vandrer sakte mot henne, med hendene i lommen. Han spør hva hun vet om permitteringen, om hun har sett refleksvestene? Hun jatter med alt han sier og virker redd for å bli avslørt. Direktøren knipser og en refleksvest blir kastet inn på scenen. Han sier: "denne vesten fant jeg nede i din garderobe". Hun svarer: "Å ja, men den er ikke min". Han sier: "det står navnet ditt på den Maria, skjerp deg!". Hun begynner å gråte. Hun hulker (publikum ler). Hun forteller gråtkvalt at det ikke er hennes vest, at det er Bjørn som har prøvd å få henne med på det. Direktøren roer henne ned. Hun gråter enda mer. Direktøren tar frem et papir, en livstidskontrakt. Han knipser og en kvinne begynner å synge en vakker og utopisk sang. I kontrakten står det at Maria vil bli sikret hovedroller på hovedscenen hver eneste produksjon. Maria kryper mot kontrakten som direktøren holder. Hun skal til å signere. En annen kvinne begynner å synge "Ka e det som æ drømme om?". Maria reiser seg brått og løper fortvilet rundt og vet ikke hva hun skal gjøre. Hun løper rundt og rundt, hun vil ha i både pose og sekk. Sjefen går mot henne og brøler at hun kan få i både pose og sekk, men at hun må ta et valg. Bjørn gir seg til kjenne fra spionposisjonen sin. Han begynner også å rope til Maria at hun må ta et valg. De to mennene står og brøler aggressivt til henne og vil få henne til å velge side. Maria setter seg ned på kne, holder seg for ørene og roper i fistel: "Jeg vil slutte med teater!" Alle skuespillerne ved teateret kommer inn på kontoret med refleksvest på. Direktøren roper og truer alle til å ta den av. En etter en tar de av seg vesten. Bjørn nekter, og blir slått ned av direktøren. Maria plukker opp vesten og tar den på seg. De andre slenger seg på. Bjørn reiser seg opp. Direktøren forsøker å slå han ned. Som en superhelt stanser Bjørn slaget i sakte film, og banker opp Direktøren, som blir liggende på bakken. Teaterrevolusjonen er et faktum.

Simone de Beauvoir hevder, som gjennomgått i teorikapitlet, at det først og fremst er gjennom *transcendensen* et individ kan fullbyrde seg som menneske. Med *transcendens* mener hun individer som streber etter å overskride seg selv på jakt etter nye friheter (Beauvoir 2000:47). I scenen beskrevet i tekstboksen over er det, slik jeg ser det, først og fremst 'Bjørn' og 'Direktøren' som kan sies å ha *transcendentale* prosjekt. 'Bjørns' mål er å få spille teater som vil noe mer enn bare å tjene penger. Han er i hele forestillingen i sterk opposisjon til 'Direktøren' som på sin side kjemper for å lage kommersielle forestillinger som tjener inn penger. Begge vil de ha med seg 'Maria' på laget, fordi hun er en kjent og ettertraktet skuespiller. Slik sett har 'Maria' en del makt, men utover å bli dratt mellom de to mennenes motstridende kamp, har hun ikke noe eget prosjekt som hun kjemper for å fullbyrde. Hennes rolle kan sies å være av en *immanent* karakter. Med *immanens* menes en tilværelse der man ikke søker nye utfordringer, ny kunnskap eller frihet (ibid.).

Beauvoir hevder, med utgangspunkt i egen samtid, at det først og fremst er kvinner som faller tilbake i *immanensen*, mens menn i langt større grad søker mot *transcendens*. Årsaken til at dette skjer er, ifølge Beauvoir, at mannen pålegger kvinnen hennes *immanens*. Slik jeg ser det er det nettopp dette som skjer i eksempelscenen. 'Maria' blir klemmt mellom to poler som hver har sine sterke målsetninger. Hun selv har ikke noe klart prosjekt som hun streber etter å oppnå, utover et ønske om ikke å havne i konflikt med 'Direktøren', slik at hun får beholde jobben sin som skuespiller. 'Direktøren' derimot, har en klar målsetting om at teateret skal gå med økonomisk overskudd. Dette målet legger sterke premisser for hans handlinger, i den forstand at de preges av en kamp for å få skuespillerne ved teateret til å lage forestillinger som er økonomisk gunstige for teateret. For å vinne denne kampen handler 'Direktøren', i den aktuelle scenen, truende overfor 'Maria', gjennom å avhøre henne for å finne ut hvor hun står i saken. 'Direktøren' forsøker også å hindre 'Bjørn' i å få gjennomslag for sitt prosjekt, som er å lage teater med mening, ved å oppføre seg svært truende og voldelig. 'Maria' på sin side er så redd for å miste jobben at hun trekker seg unna konflikten mellom de to mennene, og pasifiserer seg selv. Hun setter seg på bakken, kryper mot 'Direktøren' for å signere livstidskontrakten slik han ønsker, løper fortvilet rundt på måfå og gråter for å få sympati, slik at hun skal slippe å velge side. Ingen av 'Marias' handlinger kan sies å være av *transcendental* karakter, fordi de ikke søker å utvide karakterens handlingsrom, men snarere å utsette det store valget. 'Bjørn' derimot, i likhet med 'Direktøren', går aktivt inn og kjemper for å få gjennomslag for sitt prosjekt. Denne strabasiøse og *transcendentale* kampen for å nå målet sitt kulminerer i en aggressiv og voldelig slåsskamp mellom de to.

Som jeg har vært inne på i den teoretiske analysen, er det å være en drivende karakter en sentral kvalitet i Stanislavskijs teater- og skuespillerteori. Han går så langt som å hevde at det er uinteressant å se en skuespiller som ikke søker å oppnå noe utover bare å vise emosjoner, slik 'Maria' gjør når hun begynner å gråte. Ifølge Stanislavskij er det først og fremst *den drivende omstendigheten* som legger føringer for rollens mulighet til å oppnå *transcendens*, og det kan synes som om de rollene som har *transcendentale* prosjekt bruker kroppen på en annen måte enn de karakterene som er fanget i *immanensen*, i den forstand at de beveger seg mer, og har mer kraft både i stemme og kropp.

Slik jeg analyserer den aktuelle scenen fremstår det som om 'Marias' *drivende omstendighet* er hennes frykt for å miste jobben. Slik rollen er løst hjelper ikke denne *omstendigheten*

henne i å være *transcendental*, tvert i mot leder den henne inn i *immanensen*. Hun har ikke noe eget prosjekt som hun kjemper for. Hun blir stående midt i mellom konflikten mellom 'Bjørn' og 'Direktøren' og hun våger ikke å stå i mot noen av dem, fordi det er de som er herrer (!) over hennes skjebne, i den forstand at de kan ta fra henne jobben. Karakterenes mål og *de drivende omstendighetene* legger sterke føringer for hvordan selve rollegestaltningen utføres, og det kan synes som om de rollene som har *transcendentale* prosjekt gestalter rollen sin på en annen måte enn de *immanente* karakterene, i den forstand at de beveger seg friere på scenen og har mer kraft både i stemme og kropp. Dette kommer av, som også er Stanislavskijs poeng, at de *transcendentale* karakterene har noe å kjempe for, noe som driver dem videre. Dette er også Stanislavskijs poeng når han skriver at de mest fruktbare drivende omstendigheter vil legge sterke føringer på en rolles mål og handling. Men en *drivende omstendighet* kan også lede en rolle inn i passivitet.

I eksempelscenen kan mye tyde på at omstendighetene som ble lagt som førende for 'Maria' ikke hjalp henne til å være en aktiv og drivende karakter. Eksempelscenen tjener med dette som eksempel på Beauvoirs teorier om at *transcendens* er forbeholdt de med en maskulin kjønnsidentitet, mens *immanens* settes i relasjon til en feminin kjønnsidentitet. Det fremgår også av eksemplet over at karakterer med *transcendentale* mål blir mer drivende og har en større bevegelsesfrihet på scenen. Med andre ord kan det synes som at det finnes en forbindelse mellom skuespilleren- og rollens kjønnsidentitet og graden av bevegelsesfrihet som blir gitt og/eller tatt på scenen.

Seksualitetens makt

Nina Wester hevder, som nevnt, at det er en tendens i norsk teater at kvinnelige skuespillere ofte setter seg selv i en posisjon hvor de "tar makten sin gjennom å være seksualobjekter". Improvisasjonseksemplet der den kvinnelige skuespilleren satte seg ned på kne for å suge sin mannlige medspiller med det som mål å ha høy status, tjener som et eksempel på en situasjon der kvinnen selv valgte å spille på sin seksualitet for å få makt over sin mannlige medspiller. Et slikt valg tas ikke i et vakuum. Beauvoir skriver at dersom man oppfordrer et barn til å være dovent, kan man ikke si om det i voksen alder at det er udugelig og uvitende (Beauvoir 2002:823). Beauvoir påpeker videre at et individ alltid handler med utgangspunkt i sin egen *levde erfaring*, og at denne erfaringen er kjønnnet. Det samme gjelder for skuespillerstudentene. Man kan ikke uten videre kritisere skuespilleren som valgte å spille på sin seksualitet, hvis det er dette hun har blitt oppdratt til å gjøre.

To av informantene forteller at de stadig fikk tilbakemeldinger fra lærerne om at de skulle spille bevisst på egen kjønnsidentitet og seksualitet. Intervjuutdraget som følger er et eksempel på slike tilbakemeldinger.

M: De tilbakemeldingene du får i løpet av de første årene handler om kropp, det handler om hva som er galt med kroppen din. Og det er vanskelig.

På hvilken måte da?

M: Kroppen din kommuniserer ikke autoritet for eksempel, når du går på scenen så har du lavstatus fordi kroppen din kommuniserer det. Og det er sånne tilbakemeldinger som preger en, og som gjør at de første årene på skolen er vanskelige. Og det handler jo også om kjønn, og det er veldig, veldig konservativt det synet, for det er det man får prenta inn fra starten av, fra ledelsen. Min tilbakemelding de to første årene liksom, samme tilbakemelding: Du må ha mer skitt under neglene, du må være kraftigere, du må være større, du må være mer mann. Og det på en måte forrykker alt hos meg. Mer mann, hva vil det si? Betyr det bare at jeg skal slå hardt i bordet og være tøff? For meg så er det en feil framstilling av det å være mann.

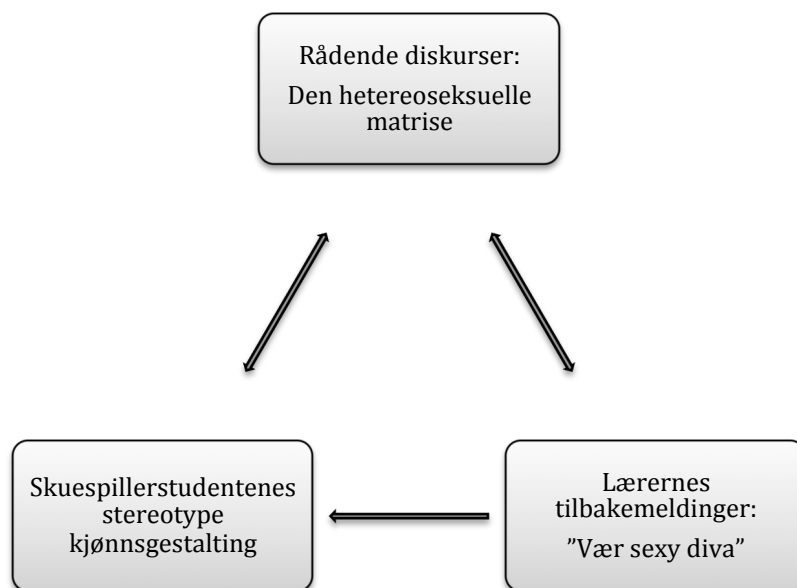
K: Og samme egentlig med jentene, eller man får beskjed om at du har også pupper, kom igjen, vær sexy, vær en diva, vær liksom... og så er det ikke nødvendigvis ensbetydende med å være kvinne i det hele tatt. Det er mange jenter som bryr seg katta om å være sexy, som er det siste man gidder å tenke på, fordi det er ikke interessant. Man vil være interessant, man vil kunne få gjennom meningene sine, man vil kunne... altså, være sjarmerende gjerne eller kul, men sexy er noe sånn der "hæ? " Og at man skal jobbe eller at ting handler så mye om det da og ord som nettopp da knytter det opp mot kjønn og en måte å framstille kjønn på, sånn som du sier med at du må bli større – hva betyr det liksom? Det er noen sånne rare... Vi har jo problematisert det og vi har jo snakket mye om det, men det er nok fortsatt en ganske sånn konservativ holdning til det der.

Det kan synes som det i løpet av utdanningen blir lagt sterke føringer for hvordan studentene gestalter kjønn på scenen, der de kvinnelige studentene får beskjed om å være sexy diva, mens mennene skal være autoritære og vise kroppslig bredde og styrke. Generaliseringen av mannlig og kvinnelig er påfallende, og befinner seg trygt innenfor rammene av et heteronormativt paradigme, der menn og kvinner blir sett på som binære motsetninger. Ifølge Butler er det nettopp en slik inndeling av kjønnene som motsetninger som gjør at heteroseksualiteten blir tatt for gitt. Ved å behandle heteroseksualiteten som det naturlige og normale er man selv med på å stadfeste den som en rådende diskurs. Det heteroseksuelle spillet som studentene blir oppfordret til er, i lys av Butler, en ideologisk betinget og

påtvunget praksis som fordrer en binær kjønnsideologi som igjen er med på å forme skuespillerstudentenes kropp.

Med utgangspunkt i informantenes uttalelser kan det virke som denne kjønnsstereotype rollegestaltningen er noe som blir pålagt studentene av lærerne. Kjønnsmakten fungerer for Bourdieu så vel som for Butler på en slik måte at den *materialiserer* seg i individets kropp, og etablerer kroppens *hexis*. Det er med andre ord først og fremst gjennom kroppen og dens handlinger (både fysiske og språklige) at etableringen og bevaringen av ulike kjønnsdiskurser forekommer. I skuespillerutdanningen fungerer denne etableringen på en slik måte at de kvinnelige studentene får tilbakemelding fra lærerne om å være ”sexy divaer”, mens de mannlige studentene får beskjed om å være ”kraftigere, større og mer mann”. Med dette som utgangspunkt kan man hevde at det innenfor selve utdanningen finnes en hierarkisk maktstruktur som pålegger studentene en stereotypisk kjønnsge- staltning, og dermed vanskeliggjør studentenes muligheter til å frigjøre seg fra denne. Studentenes mulighet for *agency* er svekket.

Butler hevder at *den heteroseksuelle matrise* fungerer på en slik måte at vi for å fremstå som forståelige kjønnede subjekter, tvinges til å imitere kjønnspraksiser som oppfattes som mannlige eller kvinnelige (Butler 2000:170-171, 176). Det er denne kjønnsdiskursen som er utgangspunktet for tilbakemeldingen informantene fikk fra sine lærere. Men denne tilbakemeldingen er bare første leddet i en repetering av denne kjønnsdiskursen. For at diskursen skal opprettholdes og gestaltes på scenen er man avhengig av at studentene faktisk overfører tilbakemeldingene til sceniske handlinger. Det er denne prosessen som danner utgangspunktet for Foucaults kritikk av den *undertrykkelseshypotesen* som ligger til grunn for Beauvoir og Bourdieus teorier. Butler og Foucault ser på kjønnsmakt som et diskursivt fenomen som bare kan eksistere når den repeteres gjennom handlinger (Foucault [1976] 1995:104). Modellen som følger viser hvordan den diskursive kjønnsmakten forplanter seg i en sirkulær prosess; *den heteroseksuelle matrise* legger føringer for lærernes tilbakemeldinger til studentene, samtidig som lærerne gjennom sine tilbakemeldinger er med på å styrke matrisens posisjon i utdanningen. Dersom studentene gjør som de får beskjed om, overfører de matrisen til scenen, noe som igjen er med på å styrke *den heteroseksuelle matrise* som rådende diskurs i rollegestaltningen.



Denne diskursive forståelsen av hvordan kjønnsmakten fungerer innebærer også et endringspotensial. Slik informantene har beskrevet situasjonen finnes det to muligheter for endring, eller *feilsiteringer* som Butler vil kalle det. Den ene ligger i lærernes tilbakemeldinger, og den andre i hvordan studentene forholder seg til tilbakemeldingen som blir gitt. Dersom studentene *ikke* omgjør den tilbakemeldingen de får fra læreren til scenisk handling, men velger et annet alternativ, vil det på lang sikt kunne føre til en endring av den etablerte kjønnsdiskursen. I tråd med Bourdieus kritikk av Butlers endringspotensial, vil jeg hevde at det innenfor den diskursproduksjonen som er eksemplifisert i modellen, finnes et hierarkisk maktforhold som vanskeliggjør studentenes mulighet for *agency*.

Mye tyder på at flere av studentene var kritiske til den stereotypiske fremstillingen av maskulin og feminin kjønnsidentitet som de fikk beskjed om å jobbe for. Den kvinnelige informanten kaller dette kjønnsynet for konservativt, og forteller at de har forsøkt å problematisere det. Likevel finner jeg, som presentert tidligere i oppgaven, flere eksempler fra observasjoner av både improvisasjoner og forestillinger der en slik stereotypifisering finner sted. En av årsakene til dette kan være, som jeg har argumentert for tidligere, at informantene befinner seg innenfor et *utdanningsdoxa* der det å prate om kjønn er tabubelagt. Maktrelasjonen mellom lærer og student er hierarkisk. Informantene havner dermed i en tilsynelatende uløselig konflikt der de blir opplært til å jobbe innenfor et

kjønnsstereotypisk paradigme som de ikke nødvendigvis ønsker å være i. Men deres mulighet til å bryte med den etablerte kjønnsdiskursen er sterkt begrenset, fordi de befinner seg i en marginalisert posisjon i forhold til skolens lærere.

Kostymer som premissleverandør for kjønnsgestaltning

Den stereotype fremstillingen av maskulinitet og feminitet som skuespillerstudentene ble oppfordret til gjennom tilbakemeldinger fra lærerne, kommer også til uttrykk gjennom kostymering. I løpet av feltarbeidet ble jeg flere ganger oppmerksom på hvor forskjellig kostymeringen var på mannlige og kvinnelige skuespillere. Et eksempel på dette er fra en forestilling der en av de kvinnelige skuespillerstudentene hadde på seg kort skjørt, en hvit gjennomsynlig topp og høghælede sko, mens en av de mannlige studentene hadde et kostyme bestående av en løstsittende dongeribukse, joggesko og en hettegenser. I den aktuelle forestillingen hadde fem av de seks kvinnelige skuespillerstudentene på seg høghælede sko. Unntaket var en rolle som ironisk nok var basert på en mannlig karakter. I løpet av feltarbeidet spurte jeg flere av informantene hva det gjør med en rolle å gå på høghælede sko. Flere av informantene satte det å gå med høge hæler i sammenheng med å ha autoritet. Intervjuutdraget som følger er et eksempel på dette.

Hva gjør det med en å gå på høghælede sko?

K: Jeg får på en måte, jeg får... (ler) Jeg føler meg... åh fallgruve!

Men, bare si det, så kan vi heller...

K: Jeg føler meg mer sexy, jeg føler meg mer attraktiv.

M: Kvinnelig?

K: Jeg skulle ikke si det. Jeg føler meg lengre. Jeg føler at jeg ofte blir veldig lav, det er liksom komplekser også. Grunnen til at jeg går med høghælede sko er at jeg føler meg litt sånn liten og stutt hvis jeg ikke har høge hæler. Det gir meg bare en helt annen selvsikkerhet. Jeg synes det er fantastisk også hvis noen plasserer meg på flate, du får en annen bevegelse. Jeg følte at i denne forestillingen her, hvor på en måte poenget var at jeg skulle spille en som hadde litt autoritet, så var det nesten uaktuelt at jeg skulle komme inn på flate sko. Fordi da ville jeg følt meg, mer hverdagslig. Jeg vet ikke, det kunne jo også blitt gjort uten de høghælede skoene, men ja. Jeg føler meg bare bedre i høge hæler, enn jeg gjør i flate. Rett og slett.

En annen informant forteller:

K: Det er jo et symbol på feminitet eller kvinnelighet, og det er noe sånn der bokstavelig talt opphøyd. Det gjør noe med holdningen din, det gjør noe.. det krever at du... ja du må bære det med en overbevisning da, eller så går det ikke. Og så er det hemmende fordi man blir låst til et bevegelsesmønster som... du kan ikke være helt hva du vil.

M: Som kvinne tenker jeg at man har en så sterk bevissthet rundt sin egen rolle, sin egen posisjon, at hvis man da begynner å bruke seksualiteten, i form av å liksom gå med høye hæler, så er du enda mektigere.

Slik informantene beskriver det, og med utgangspunkt i mine observasjoner, kan det synes som at kostymering kan være en viktig pådriver for å underbygge femininitet og maskulinitet som dikotome størrelser i rollegestalten. Tidligere i dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvordan flere av de kvinnelige studentene ender opp i passive og immanente roller. Studentene i intervjuutdragene over forteller at det å gå med høye hæler er begrensende på skuespillerens bevegelse og dynamikk. En skuespillers evne til å bruke kroppen så fritt som mulig er et sentralt element i både Stanislavskij og Lecoqs skuespillerteorier. Lecoq skriver: "Movement, as manifested in the body, is our permanent guide in this journey from life to theatre" (Lecoq 2002:16). Kroppen er for Lecoq selve grunnpilaren i utdanningen av en skuespiller. Med dette som utgangspunkt kan det virke nærmest absurd at så mange av de kvinnelige studentene velger å gå med høye hæler, som virker begrensende på det fysiske arbeidet med en rolle.

Begge de kvinnelige studentene i intervjuutdragene forteller at det å gå på høghælede sko gir dem en fin holdning og får dem til å føle seg sexy. Den ene informanten mener også at det gir henne autoritet på scenen. På spørsmål fra sin mannlige medelev om hun føler seg mer kvinnelig på høye hæler, virker det som hun kvier seg for å svare. Det kan virke som hun er preget av en politisk korrekthet som sensurerer henne fra å si at det å være sexy og attraktiv er synonymt med å være kvinnelig. Denne politisk korrektheten kan være noe av bakgrunnen for at kjønn er blitt et tabu samtaleemne for flere av utdanningene. Dette tabuet setter en sperre for kjønnsbevisstheten, fordi det fører til en slags sensur. Det som forble usagt, peker slik jeg ser det, på selve kjernen i debatten om stereotypifisering av kjønnsroller; at det å være kvinnelig i mange tilfeller er synonymt med å være sexy og attraktiv for et mannlig blikk. Det er dette Nina Wester henviser til når hun forteller at kvinnelige skuespillere spiller på egen seksualitet for å få makt. De høye hælene er kroneksemplet på nettopp dette.

Kostymer der kvinner blir plassert på høghælede sko og i korte skjørt i motsetning til guttene som har bukser og lave sko, er med på å dikotomisere relasjonen mellom kjønnene, på samme måte som blå og rosa farger gjør det i leketøysbutikken. De høge hælene kan forstås som et uttrykk for feminitet, for kvinnelig styrke og seksualitet. Den autoriteten som de høge hælene gir den kvinnelige skuespillerstudenten, må ses i relasjon til en heteronormativ etablering av feminitet og maskulinitet. Det dreier seg altså ikke om en individualisert seksualitet, om hvorvidt man er ”homo” eller ”hetero”, men heller om bruken av seksualitet som et maktredskap etablert med utgangspunkt i *den heteroseksuelle matrise*. Innenfor rammene av *den heteroseksuelle matrise* etableres mannlig og kvinnelig kjønnsidentitet med det som utgangspunkt at kvinner og menn fra naturens side er gjensidig tiltrukket av hverandre. Dette forholdet etableres som en sosial norm gjennom en heteroseksuell kjønnsdiskurs, som leder individet til å imitere kjønnspraksiser som oppfattes som maskuline eller feminine (Butler 2000: 170-171, 176). Dette vil med andre si at heteroseksualiteten definerer kvinnelig og mannlig kjønnsidentitet. Med dette som utgangspunkt vil jeg hevde at det ikke er de høge hælene i seg selv som gir informanten en følelse av autoritet, det er hælene som uttrykk for feminitet i en heteronormativ forståelsesramme. For hva skjer dersom en mann tar på seg et par høge hæler? Nina Wester forteller:

Det at en mann frivillig abdiserer fra makten og tar på seg en kvinneattributt, er komisk, at en mann har på seg en kjole, det er komisk. For det er så utenkelig at en mann skulle ville ha vært en kvinne. Mens det at en kvinne tar på seg en kostyme eller tar på seg mannlige tegn er liksom forståelig. For du vil jo gjerne ha mer makt og du vil på en måte ha den plassen som en mann har da. Og det synes jeg var veldig interessant. Og også hvordan vi på en måte ser ganske nedverdiggende på menn som velger å være kvinne, altså å ha kvinnelige symbol. Dette er utrolig skremmende fordi det er på en måte en slags kjerne i dette her som handler om at ting som er kvinnelig relatert er mindre verd. Også hvordan man sier ”jævla fitte”, ”kjerring” ”bøg”, det er på en måte skjellsord vi bruker hele tiden som jo er kvinnelig relatert. Mye mer tydelig enn det kan det på en måte ikke bli. Og igjen med hvordan de her ulike seksualitetene blir offer for det her, eller fanebærere for det. Men her handler det vel på en måte om å ha en... igjen en bevissthet liksom hvordan man fremstiller de her seksualitetene.

Når en mann tar på seg høghælede sko er effekten, som Wester sier, en helt annen enn om det er en kvinne som gjør det. For i motsetning til kvinnen, så mister mannen autoritet. Han blir avmaskulinisert og ”homo” (”bøg”) som Wester påpeker. Flere av de mannlige informantene forteller at de har hatt høghælede sko på seg på scenen, men da i rollen som

homofil mann. Det synes å være en sammenkobling mellom menn som tar på deg kvinnelige attributter, og deres seksuelle legning. Men dette handler ikke nødvendigvis om seksuell identitet som personlig legning, det handler om at han blir sett på som homo fordi han har tatt på seg kvinnelige attributter, og derfor ikke lever opp til den formen for maskulinitet som er etablert gjennom *den heteroseksuelle matrisen*.

Kjønnsgestaltning på tvers av normen

Dekonstruksjon av kroppen

Eksempelene som til nå har blitt belyst i oppgaven har vært scener der kvinner og menn interagerer med hverandre innenfor ulike former for scenisk realisme, altså som har hatt til hensikt å etterligne virkeligheten. Innenfor Lehmanns postdramatiske teaterunivers er ikke etterligging av virkeligheten like sentral som den er hos Stanislavskij og Lecoq, tvert i mot søker det postdramatiske teater gjerne etter en slags *faktisitet* på scenen, i form av såkalt *ikke-spill*. I løpet av feltarbeidet fikk jeg mulighet til å observere flere korte studentvisninger som brøt med rammene for en sceniske realisme, og som derfor kan sies å være innenfor Lehmanns postdramatiske paradigme. Visningen som er beskrevet i tekstboksen som følger, hadde tittelen ”Big feast waste”.

En kvinne står alene inne i en offentlig dusj. Foran seg har hun et bord, med en hvit duk, en vase med en rose oppi og en rekke ulike matvarer. På veggen ved dusjinngangen henger et hvit A4 ark som beskriver hvor mye og hvilke matvarer, og omtrent hvor mye vann som blir brukt i løpet av visningen. Hun har på seg ei sort truse, men er ellers naken. Hun starter med å smøre de forskjellige matvarene utover kroppen samtidig som en stemme på voiceover forteller oss hvor mye vann som har gått med på å produsere de ulike matvarene. Hun blir mer og mer tilsølt av all maten, og slutter etter hvert å smøre seg inn. Hun stiller seg under dusjhodet, skrur på vannet, og vasker bort all maten. Deretter forlater hun dusjen og scenebildet, stemmen på voiceover stopper.

I dette eksemplet representerer ikke studenten en fiksjonell rollefigur der *de drivende omstendighetene* legger føringer for hennes muligheter til eller ønsker om å oppnå et konkret mål, slik vi så i eksemplet med ’Bjørn’, ’Maria’ og ’Direktøren’. Tvert i mot, virker det her som om hun representerer seg selv her og nå, i det samme rommet som publikum.

Handlingene hennes er planlagt, men de er ikke knyttet til en konkret historie forankret i fiksjonen. Hun står alene på scenen. Til tross for at hun er naken, oppleves ikke kroppen hennes som kjønnet på samme måte som i de øvrige eksemplene, fordi den ikke står i

relasjon til noen andre aktører på scenen. Den blir, som informanten selv sier, utelukkende brukt for å skape en nærhet til maten som materiale. Informanten forteller:

K: I was considering if I should be naked or not. And because of the aesthetics and the connection with the body, it would be really weird to have clothes, so I decided yes. But I didn't want it to be a woman's body, which is like object. I tried to do it with nothing more than what should be there, with no more movements. If you don't need this movement, you will not do it. Like during the cooking, you are not dancing. You have to put this, and this, and mix, so it's like a really structured movement.

Informanten forteller at hun bevisst valgte å begrense bevegelsene til kun å gjøre det som var nødvendig for å gjennomføre handlingen, som var å smøre seg inn med mat. Fordi kroppen her ikke står i noen bestemt relasjon, verken til personer eller en bestemt historie, er det også vanskelig å lese den i et bevisst kjønnsperspektiv. Dette er også Lehmanns poeng når han skriver om det postdramatiske teater at det skal være fritt for mening, hierarki eller kausalitet. Målet er å dekonstruere en meningsdiskurs og etablere en skuespiller som er frigjort fra rollen som tegnbærer bundet av rådende diskurser (Lehmann 2006: 162-163). Det postdramatiske ønsket om å ta avstand fra rådende diskurser, skiller seg klart fra både Stanislavskij og Lecoqs teorier, der teaterets oppgave er å speile (kopiere) virkeligheten. I "Big feast waste" flykter skuespillerstudenten fra denne virkelighetskopien, til fordel for en visning som foregår her og nå. Den nakne kroppen er ikke satt i relasjon til en allerede etablert forståelsesramme, den må forstås som uttrykk for et rent kroppslig arbeid, der kroppens funksjonalitet, ikke dens betydning står i sentrum.

Dersom man i teateret bryter med en realistisk referanseramme, og presenterer en skuespiller som ikke handler med utgangspunkt i en virkelighetskopi, så kan det synes som at *den heteroseksuelle matrisen* ikke lenger legger føringer for rollegestalten. Matrisen, slik Butler beskriver den, er grunnleggende konstruert og etableres i samfunnet som en effekt av diskursivt betingede handlinger. Kjønsdiskursen opprettholdes gjennom *den heteroseksuelle matrisen*, der individer, for å bli forstått som kjønnede individer, repeterer kroppslige og språklige tegn, som innenfor den etablerte diskursen gjenkjennes som henholdsvis mannlige eller kvinnelige. Men matrisen er bare gyldig innenfor det samfunnet som har etablert den som virkelig. Det er denne virkeligheten Stanislavskij og Lecoq søker å etterligne, og det er denne etterligningen som gjør at de rådende kjønnsdiskursene legger sterke føringer for rollegestalten innenfor deres ulike teaterparadigmer. Når det postdramatiske teateret ikke søker å gjengi virkeligheten, men snarere søker å skape sine

egne referanserammer utenfor dem som er etablert i samfunnet for øvrig, kan det synes som om *den heteroseksuelle matrisen* ikke lenger fungerer som premissleverandør for rollegestaltningen. Det er nettopp dette som skjer i visningen der skuespillerstudenten ved å økonomisere de kroppslige bevegelsene til bare å smøre kroppen inn med mat, dekonstruerer kroppen som meningsbærer. Kroppen i seg selv formidler ikke noen bestemt kjønnsidentitet, fordi den ikke kan leses i relasjon til *den heteroseksuelle matrisen*.

Oppløsning av den heteroseksuelle matrisen

I visningen "Big feast waste" ble kjønnsgestaltningen løsrevet fra den stereotypifiseringen som har vært symptomatisk i de øvrige eksemplene fra feltarbeidet, fordi kroppen ble dekonstruert ned til et nivå der den ikke lenger sto i relasjon til det heteronormative samfunnet. I løpet av feltarbeidet observerte jeg en oppsetning av Ibsens "Peer Gynt", der de normative kjønnsrollene ble utfordret, ikke fordi kroppen var dekonstruert, men som en følge av at den dikotomiske kjønnsnormen som *den heteroseksuelle matrise* formoder, ikke var hegemonisk premissleverandør for rollegestaltningen. Dette innebar blant annet at rollen som 'Peer' ble spilt av både mannlige og kvinnelige skuespillerstudenter, og at flere av de andre sentrale rollene ble gestaltet på tvers av det kjønn som originalt er tiltenkt rollen. Med andre ord var det en kvinne som gestaltet rollen som 'Pappa', og en mann som spilte fristerinnen 'Anitra' og 'Den grønnkledde' (som tradisjonelt blir spilt av en kvinne). Denne rollefordelingen fikk tydelige konsekvenser ikke bare for hvilket kjønn som spiller hvilken rolle, men også for hvordan selve rollegestaltningen ble gjennomført. Intervjuutdraget som følger er et eksempel på dette:

Når du spiller rollen som 'Pappa' er du mann eller dame da?

K: Det vet jeg ikke helt selv, for å være helt ærlig. Vi begynte å leke oss med dette her med kjønn med den karakteren, og så kom vi fram til at vi ville prøve å skape en litt sånn androgyn karakter /.../. Det er litt forskjellig fra forestilling til forestilling. Noen ganger er jeg litt mer maskulin, og andre ganger så er jeg litt mer feminin. Jeg ser ikke på meg selv som kvinne eller mann der, jeg ser bare...

M: Det tror jeg... det er litt sånn der oppheving av kjønnene på en måte som jeg også har i 'Den grønnkledde'. For der føler jeg også at det er både kvinnelige og maskuline elementer i rollen.

Disse erfaringene blir også bekreftet av en informant fra en av de andre forestillingene jeg observerte i løpet av feltarbeidet. Også hun gestaltet en rolle som i utgangspunktet var skrevet for et annet kjønn enn sitt eget. Hun forteller:

K: Jeg lurer på om det har noe med at jeg vet at rollen er skrevet for en mann eller om det har noe med egenskapene til den karakteren å gjøre. Men den karakteren her, for jeg jobbet veldig mye med å prøve å få stemmen lenger ned i kroppen, bli mer jordet, bli breiere og større. Og det jobbet jeg veldig bevisst med i den rollen her. Og det kan godt hende jeg hadde grepet det an annerledes hvis det var en veldig sånn arketypisk kvinneverole. Det er flere av de andre jentene som har snakket om det at deres kvinneveroller hadde et bevisst forhold til sitt eget utseende, mens for min karakter så var det helt irrelevant. Det handlet ikke om de tingene i det hele tatt, det handlet om sak og grunnleggende eksistensielle ting som gjorde at det for meg opplevdes veldig befriende. Og det kan hende det ble forsterket at... ja, at jeg ikke trengte å tenke på min egen kvinnelighet, at jeg kunne tenke på sak og meninger og få gjennom en sak og de tingene fremfor å tenke på at jeg skulle sjarmere eller være attraktiv eller...

Disse betraktningene som informantene gjør skiller seg fra tidligere eksempler, der skuespillerstudentene både betrakter og gestalter rollene sine innenfor et heteronormativt paradigme. Rollegestaltningen innenfor et slikt paradigme kan sies å bekrefte Butlers idé om at *den heteroseksuelle matrisen* fordrer en kausal kobling mellom en kvinnelig kjønnsidentitet og egenskaper som betraktes som kvinnelige. Denne tilsynelatende naturlige forbindelsen mellom rollens kjønn og dens egenskaper er, som vist tidligere i dette kapitlet, en av de viktigste årsakene til en stereotypisk kjønnsgestaltning i skuespillerutdanningene. Når rollefordelingen derimot blir gjort på tvers av kjønn, brytes *den heteroseksuelle matrisen*, og koblingen mellom et individs kjønnsidentitet og individets egenskaper (feminin/maskulin) er ikke lenger kausal. For informantene i intervjukeksemplene ovenfor innebar dette at deres kjønnsidentitet ikke lenger var determinerende for gestaltning av en rolle. Når den kvinnelige studenten skal spille en rolle skrevet for en mann, møtes de to kjønnsidentitetene og rollegestaltningen blir uforutsigbar, i den forstand at den ikke er enten feminin eller maskulin, men balanserer mellom disse uttrykkene.

Det fremgår både av observasjoner og i flere av intervjuene at de skuespillerstudentene som gestaltet en rolle som i utgangspunktet er skrevet for et annet kjønn enn sitt eget, i langt større grad utforsket både maskuline og feminine tilnærminger til rollen, enn hva de ville gjort dersom de ble utsatt for en mer kjønnsnormativ rollebesetning. Gjennom en bevisstgjøring av hvordan *den heteroseksuelle matrisen* legger føringer for rollegestaltningen, forteller Nina Wester at hun ønsker å "dekonstruere symboler som er kvinnelig/mannlig relaterte og på den måten forsøke å avkode dem". Dette åpner, som informantene forteller, for et univers der maskulinitet og femininitet ikke lenger er definert som naturlige motsetninger og dermed ikke er uløselig knyttet til skuespillerstudentens kjønn. Gjennom å

dekonstruere kjønnene som binære motsetninger, endres spillereglene for hvordan kjønnsgestaltung skal foregå, og skuespillerstudentenes rollegestaltung blir utvidet til å foregå innenfor hele spekteret av maskuline og feminine egenskaper.

6 AVSLUTNING

En av de største truslene mot en kjønnsbevisst rollegestaltung i norske skuespillerutdanninger er idéen om at alle har de samme mulighetene. Bevisstheten om denne falske bevisstheten er slik jeg ser det Foucault og Butlers viktigste bidrag i kjønnsdebatten. Gjennom sitt syn på kjønn som diskursivt forankret, noe som individer selv er med på å etablere gjennom sine handlinger, åpner de for å se på kjønnsmakt ikke bare i en hierarkisk sammenheng, men peker samtidig på hvordan repetering av normer er med på å stadfeste stereotypiene. Ved å se på kjønn som diskursivt forankret har jeg i denne oppgaven forsøkt å undersøke hvilke føringer kjønn legger for skuespillerstudentenes rollegestaltungen. Det har vist seg at kjønn er utslagsgivende for sammensatte utfordringer med konkrete problemer som gjør seg gjeldene både innenfor de teoretiske rammene og det praktiske arbeidet ved skuespillerutdanningene.

Ut fra materialet i denne oppgaven kan en argumentere for at et av de viktigste funnene i den teoretiske analysen er oppdagelsen av at kjønnsgestaltung henger sammen med hvorvidt teateret søker å speile virkeligheten eller ikke. Innenfor Lecoq og Stanislavskijs paradigmer, der teateret kan sies å fungere som en metafor på virkeligheten, er teateret med på å videreføre (om ikke forsterke) de kjønnsdiskursene som er etablert i samfunnet for øvrig. Dette henger blant annet sammen med idéen om at skuespilleren skal bruke sin egen *levde erfaring* i rollearbeidet, ettersom denne erfaringen er kjønnnet.

Det fremgår av min analyse at i det praktiske skuespillerarbeidet er rådende kjønnsdiskurser ofte en sentral premissleverandør for studentenes rollegestaltungen, og da særlig gjennom *den heteroseksuelle matrisen* og dens dikotomisering av menn og kvinner. Ved å gestalte rollene sine med utgangspunkt i denne dikotomiske forståelsen av hva det innebærer å være mann og kvinne, kan det se ut som at studentene stadig ender opp med kjønnsstereotype og homogene rollegestaltungen. Dette innebærer blant annet at de kvinnelige studentene ofte faller tilbake i immanente prosjekter, mens de mannlige skuespillerstudentene ofte søker mot transcendensen. Denne inndelingen er problematisk ettersom flere av studentene befinner seg innenfor skuespiller- og teaterteoretiske paradigmer som favoriserer rollegestaltung som kan sies å være av en transcendental karakter. Dette ser vi for eksempel innenfor Stanislavskijs metode, der rollens handlinger ideelt sett skal være overskridende, i den forstand at de skal tjene et formål utover handlingen selv.

Kostymering har også vist seg å være et viktig ledd i den dikotomiseringen av kjønnene som *den heteroseksuelle matrisen* forfekter. Som empirien viser anvender kvinnelige og mannlige roller svært forskjellige klær. Der jentene gjerne har (korte) skjørt og høghælede sko, bruker guttene løstsittende bukser og joggesko. Flere av skuespillerstudenter forteller at de får begrensede bevegelsesmuligheter ved å bruke høghælede sko, men at de til gjengjeld opplever å få en bedre holdning, de føler seg mer attraktive og at dette gir dem makt. Det kan altså synes å være en tendens til at de kvinnelige skuespillerstudentene tar makt ved å spille på egen seksualitet. De mennene som derimot går med høghælede sko mister status, ifølge Nina Wester. De blir avmaskulinisert fordi de ikke lenger passer inn i rammene slik de er definert gjennom *den heteroseksuelle matrisen*.

Da jeg gikk inn i dette prosjektet hadde jeg ingen idé om at teaterparadigmene skulle legge føringer for gestaltning av kjønn, men etter observasjoner av visninger som for eksempel ”Big feast waste”, oppdaget jeg at i det postdramatiske teaterets brudd med teateret som metafor på virkeligheten også finnes potensiale for å bryte med de kjønnsnormene som er etablert i samfunnet for øvrig. Dette skjer blant annet gjennom en dekonstruksjon av kroppen som meningsbærer, med det som resultat at den ikke lenger kan ses på som en kopi av det samfunnet og den virkeligheten vi har etablert som vår egen. Slik sett kan det postdramatiske teateret sies å ha skapt en teaterverden der etablerte kjønnsnormer ikke lenger er rådende. Nina Wester viser også, med sin oppsetning av Peer Gynt, at det finnes potensiale for å bryte med kjønnsnormene innenfor en teaterramme som ønsker å speile det samfunnet vi lever i. Ved å arbeide bevisst for å dekonstruere de rådende kjønnsnormene, og ved å ”caste” roller på tvers av kjønn, ser det ut til at stereotypifiseringen kan oppløses. Med utgangspunkt i Butlers kjønnsteori argumenterer jeg for at dette henger tett sammen med et brudd på den tilsynelatende kausale koblingen mellom kvinne – feminitet og mann – maskulinitet. Dersom denne koblingen utfordres vil muligens et uforløst potensial forløses og skuespillernes handlingsrom utvides. Når Lecoq og Stanislavskijs metoder legger føringer for et ønske om at kroppen skal være fleksibel, mener man ikke da også på tvers av kjønn? Skal man være fleksible som kjønnsstereotype menn og kvinner, eller skal man være fleksible som mennesker? Dersom det siste er tilfellet burde man utforske dette videre, for kanskje finnes det innenfor Lecoq og Stanislavskijs metoder, grunnlag for nettopp å forløse det uforløste.

En emansipatorisk tale

Ved å anvende Bourdieu har jeg i denne oppgaven forsøkt å vise at det finnes et klart makthierarki i skuespillerutdanningene, der det først og fremst er de hegemoniske aktørene, altså ledelsen, som må ta ansvar for at kjønn skal være en bevisst del av rollegestaltningen. Slik det fremgår av intervjuene jeg har gjennomført kan det virke som det er en sterk motvilje mot å diskutere kjønn i skuespillerutdanningene. Flere av de som har forsøkt å diskutere kjønn forteller at de blir møtt med motstand både fra medstudenter og lærere. Dette er en viktig årsak til at flere av de studentene som kanskje ønsker å diskutere kjønnsgestaltning velger å la være, i frykt for å bli oppfattet som masete eller vanskelige å ha med å gjøre.

En kan stille seg spørsmålet om hvorfor det er så liten interesse for å snakke om kjønn i relasjon til skuespillerutdanningene. Dessverre har ikke dette vært mulig for meg å svare på innenfor denne oppgavens rammer, men jeg våger meg likevel til å fremme en hypotese. Kan det være slik at det er en bekymring for hva en eventuell omveltning av kjønnsnormene i rollegestaltningen vil gjøre? Kanskje kommer motviljen mot å ta kjønn i rollegestaltningen på alvor fra en slags frykt for det ukjente? I løpet av intervjuene ymtet flere av studentene frem på at de opplevde en slags redsel for ikke å kunne spille på velkjente stereotypier, for hvilke ”knep” skal man ty til som skuespiller om man ikke kan spille på det som kanskje er lettest tilgjengelige av dem alle, nemlig maskuline og feminine stereotypifiseringer? Dette kunne vært interessant å forske videre på, ved ikke bare å se på *hvordan* kjønn gestaltes, slik jeg har forsøkt å gjøre i denne oppgaven. Men undersøke *hvorfor* det synes å være en så sterk motstand mot å ta kjønn i skuespillerutdanningene på alvor.

Målet som skuespiller må være mest mulig fleksibilitet, å ikke være begrenset av hvorvidt du har en mannlig eller kvinnelig kjønnsidentitet. Slik situasjonen er nå, er dette langt i fra tilfellet for flere av skuespillerstudentene; de synes å være (viljeløst) fanget innenfor rammene av den etablerte kjønnsdiskursen. For at disse føringene skal endres og for at skuespillerstudentene skal gestalte roller som strekker seg over hele spekteret av både maskuline og feminine kvaliteter, må utdanningene ta tak i kjønnsdebatten, og ta den på alvor. De må våge å ta et standpunkt og klargjøre sine visjoner for hva teateret skal være. Ønsker utdanningene å speile samfunnet slik det er og repetere og kopiere de gjeldene kjønnsnormene, eller ønsker de å være en aktiv debattant som søker å utvide, utvikle og utfordre de rådende kjønnsdiskursene i samfunnet?

All the world's a stage,
and all the men and women merely players.

William Shakespeare

Litteraturliste

- Alvesson, Mats og Sköldbberg, Kai (2008) *Tolkning och reflektion, vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, 2.opplag, Danmark, Studentlitteratur.
- Beauvoir, Simone de (2002) *Det annet kjønn*, Oslo, Pax Forlag A/S
- Bourdieu, Pierre (1998) *Practical Reason, on the theory of action*, Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (2000) *Pascalian Meditations*. Cambridge, Polity Press.
- Butler, Judith (1989) "Imitasjon og kjønnsulydighet" i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon I* (2000:68-89), Aschehoug
- Butler, Judith (1993) *Bodies that matter – on the discursive limits of "sex"*, New York/London, Routledge
- Butler, Judith (1999) "Preface" i *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Butler, Judith (2000) "Subversiva kroppsakter!" i Larsson, Lisbeth (red.) *Feminismer*, Lund, Studentlitteratur
- Carlsson, Marvin (2004) *Performance – a critical introduction*, New York and London, Routledge.
- Edemo, Gunilla og Engvoll, Ida (red.) (2009) Att gestalta kön, berättelser om scenkonst, makt och medvetna val, [online] Tilgjengelig fra: http://www.teaterhogskolan.se/web/Att_gestalta_kon.aspx, [Lastet ned: 27.11.2009]
- Esborg, Line (2005) "Feltarbeidets mange samtaleformer" i Gustavsson, Anders (red.) *Kulturvitenenskap i felt – metodiske og pedagogiske erfaringer*, Kristiansand, Høgskoleforlaget.
- Fangen, Katrine: "Kvalitativ metode" (Sist oppdatert: 07. januar 2010). De nasjonale forskningsetiske komiteer. [Online]. Tilgjengelig fra: <http://etikkom.no/no/FBIB/Introduksjon/Metoder-og-tilnarminger/Kvalitativ-metode/>. [Lastet ned: 10.mai 2011].
- Fortier, Mark (2002) *Theory/theatre, an introduction*, London and New York, Routledge.
- Foucault, Michel [1975] (1995) *Seksualitetens historie I, Viljen til viten*, Oslo, Exil.
- Fox-Keller, Evelyn (1985) *Reflections on Gender and Science*, Yale University Press
- Gladsø, Svein (red.) (2005) *Dramaturgi – forestillinger om teater*, Otta, Universitetsforlaget.
- Halsaa, Beatrice (1996) "Variasjoner over et tema. Feminisme som teori" i (red) Holter, H. & al *Hun og han. Kjønn i forskning og politikk*, Oslo, Pax Forlag, s. 141-194.

- Järvinen, Margaretha (1999) "Immovable magic – Pierre Bourdieu on gender and power" i NORA. Nordic Journal of Women's Studies 7 (1) 1999, Taylor and Francis Books Ltd.
- Langås, Unni (2009) "Kjønnets materialitet, eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Butlers Bodies that matter" URL: http://kilden.forskningsradet.no/c35640/artikkel/vis.html?tid=57523&strukt_tid=35640. [Lesedato 25.03.2011]
- Laqueur, Thomas (1999) *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press.
- Lecoq, Jaques (2000) *The moving body*, London, Methuen drama.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre*, New York, Routledge.
- Lorentzen, Jørgen og Mühleisen, Wencke (red.) (2006) *Kjønnsforskning – en grunnbok*, Oslo, Universitetsforlaget
- Malochevskaja, Irina (2002) *Regiskolen*, Vollen, Tell forlag A/S.
- Moi, Toril (1991) "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture" i *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 22 (4) 1991, John Hopkins University Press
- Moi, Toril (1998) *Hva er en kvinne? Kropp og kjønn i feministisk teori*, Gjøvik, Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Mortensen, Ellen (2007) "Innledning til Judith Butlers Genustrubbel" i *Vagant* (1) 2007, Damm.
- Nielsen, Finn Sivert (1996) *Nærmere kommer du ikke... Håndbok i antropologisk feltarbeid*, Bergen, Fagbokforlaget.
- Nygaard, Jon (1996) *Teaterets historie i Europa, del 3: Teateret i vårt århundre, teater og samfunn*, Østfold, Spillerom
- Osborne, Peter og Segal, Lynne (1994) "Extracts from Gender as Performance. An Interview with Judith Butler" URL: <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>. [Lesedato 09.02.2011]
- Rosmer, Tilde (2005) "Bedre føre var... Om det å forberede seg til feltarbeid" i Gustavsson, Anders (red.) *Kulturvitenskap i felt – metodiske og pedagogiske erfaringer*, Kristiansand, Høgskoleforlaget.
- Stanislavski, Konstantin (2008) *An actor prepares*, London, Methuen drama.

Ugelvik, Thomas (2007) "Kjønn i kriminologien" URL:

<http://www.uio.no/studier/emner/jus/ikrs/KRIM4001/h07/undervisningsmateriale/>

Ugelvik.ppt.[Lesedato 24.11.2007]

Öhlander, Magnus (1999) "Utgangspunkter" i Kaijser, Lars og Öhlander, Magnus (red.)

(1999) *Etnologisk fältarbete*, Stockholm, Studentlitteratur.

Film

"Les deux voyages de Jacques Lecoq" (2006)

Ordbøker

Wangensteen, Boye (red.) (2007) *Bokmålsordboka*, 3.utgave, Oslo, Kunnskapsforlaget.

Kirkeby, Willy A. (red.) (1999) *Engelsk blå ordbok, Engelsk-norsk / norsk-engelsk*, 3. utgave, Oslo, Kunnskapsforlaget.

Studieplaner

Bachelorstudium i teater og skuespillerfag, Kunsthøgskolen i Oslo, [online] Tilgjengelig

fra: <http://www.khio.no/filestore/StudieplanBAskuespillerendret02.09.08.pdf>

[Lesedato: 02.01.2011].

Bachelorstudium i skuespill, Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold, [online]

Tilgjengelig fra: http://www.hiof.no/nor/hogskolen-i-ostfold/for-studenter/studieplaner/2009-_2010/akademi-for-scenekunst/?&function=dumpBeskrivelse&module=studieinfo&type=studieme&key=676

[Lesedato: 05.02.2011].

Bachelorstudium i teaterproduksjon og skuespillerfag, Høgskolen i Nord-Trøndelag (2009/2010), [online] Tilgjengelig fra:

http://www.hint.no/hint/studietilbud/2009_2010/avdeling_for_laererutdanning/teaterproduksjon_og_skuespillerfag_bachelorgradsstudium

[Lesedato: 16.01.2011].

Sammendrag

På hvilken måte gestaltes kjønn i norske skuespillerutdanninger? Hvilke kjønnsstrukturer ligger til grunn denne gestaltingen, og hvilke refleksjoner gjør skuespillerstudentene selv om temaet?

Denne oppgaven anlegger et kritisk kjønnsperspektiv, og anvender sentrale kjønnsforskere som blant annet Simone de Beauvoir, Judith Butler og Pierre Bourdieu, for å etablere og diskutere noen sentrale teorier om hva kjønn er, og hvordan kjønn kan forstås i relasjon til det samfunnet og den kulturen vi er en del av.

Videre bygger oppgaven på en rekke observasjoner av undervisningssituasjoner og forestillinger samt intervju med både studenter og lærerkrefter ved Norges tre statlige skuespillerutdanninger; Kunsthøgskolen i Oslo, Akademi for scenekunst i Fredrikstad og Høgskolen i Nord-Trøndelag. Ved å presentere ulike skuespiller- og teaterteoretiske paradigmer, slik de fremgår i Konstantin Stanislavskij, Jaques Lecoq og Hans-Thies Lehmanns teorier, undersøkes også ulike teoretiske tilnærminger til arbeid med en rolle. Med dette skapes en nyansert drøfting av hvordan rådende kjønnsdiskurser kommer til uttrykk i det praktiske arbeidet innenfor de ulike teaterparadigmene.

Kjønn er en av de skarpeste inndelingene vi gjør av individer i dagens samfunn. Alle roller er kjønnset, også de som fremstilles på scenen. Gjennom en kompleks og unik sammensmelting av kjønnsteori og teaterpraksis undersøkes bakgrunnen for at rollegestaltung stadig synes å være bundet til rådende kjønnsdiskurser. I oppgaven diskuterer det også hvordan skuespillerutdanningene kan oppnå en mer kjønnsbevisst tilnærming til arbeid med en rolle, og dermed utdanne mer fleksible og uforutsigbare skuespillere.